Susan Kirkpatrick

Las Románticas

Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850

EDICIONES CÁTEDRA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
INSTITUTO DE LA MUJER

Feminismos

Título original de la obra:
Las Románticas
Women writers and subjectivity in Spain, 1835-1850

Diseño de cubierta: Carlos Pérez-Bermúdez

Traducción: Amaia Bárcena

Telémaco, 43. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 2.359-1991
I.S.B.N.: 84-376-0977-1
Printed in Spain
Impreso en Anzos, S. A., Fuenlabrada (Madrid)

A Rosemary

Agradecimientos

Este libro ha sido para mí un viaje de descubrimiento, pero de ningún modo en solitario. He aprendido tanto de tantas personas y he recibido apoyo y ayuda de tantas clases que sólo puedo agradecer aquí mis deudas más apremiantes.

Quiero expresar mi agradecimiento a la universidad de California, cuya ayuda me ha permitido llevar a cabo la investigación necesaria para este proyecto, y a la John Simon Guggenheim Memorial Foundation por el apoyo financiero que me ha prestado durante el tiempo que he empleado en terminar de escribir el libro. Una sección del capítulo 7 apareció bajo el título "On the Threshold of the Realist Novel: Gender and Genre in *La gaviota*", P. M. L. A. 98 (1983): 323 - 340. También una parte del capítulo 1 se ha publicado en forma diferente como "Romanticismo Español" en *Romanticism in National Context,* editado por Roy Porter y Mikulás Teich (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), págs. 360-383.

Agradezco a Page DuBois, Lori Chamberlain, Julie Hemker, Stephanie Jed, y Kathryn Shevelow su ayuda constante y pródiga en todas las fases de este libro, su sabiduría y su cariñoso apoyo. También estoy muy agradecida a Carlos Blanco, Alda Blanco y Nancy Armstrong por sus comentarios oportunos sobre algunas partes del libro. Quiero expresar mi agradecimiento también a todos aquellos de los que tanto he aprendido ya sea mediante lecturas o conversaciones: Bridget Aldaraca, Alicia Andrey, Nancy Armstrong, Edward Baker, Pepe Escobar, David Gies, Geraldine Scanlon, y particularmente a mi querido(a) amigo(a) Cora Kaplan.

Sin la ayuda de Darwin Berg, y su entusiasmo y apoyo infatigables, probablemnte no habría emprendido este proyecto y ciertamente no lo habría concluido. Le doy las gracias a él y también a mi hijo, Taylor, cuya presencia iluminó con alegría la composición de este libro. ¿Cómo puedo darle las gracias a mi madre? Tal vez ella, que mediante innumerables atenciones maternales me introdujo en el mundo social, discierna en alguna parte de este libro el débil contorno de su propio deseo.

Introducción

EL YO ROMÁNTICO Y EL SEXO

"En España no hubo romanticismo", declara Rosa Chacel, adoptando una posición extremada en un tema muy debatido, al reflexionar sobre su propia recreación de la subjetividad romántica en su novela Teresa: "Si lo hubiera habido las Virginias y las Carlotas habrían brotado sin esperar a que en el siglo XX, como quien pone una corona sobre una tumba, un escultor que había nacido ultraísta, ofrendase al recuerdo una Teresa"[1]. Lo que es radicalmente nuevo y provocador dentro del comentario de Chacel no es tanto su afirmación de la asincronía cultural de España en relación a "Europa", como su intuición de una conexión profunda entre el movimiento romántico y la literatura de la mujer. La idea de que esta conexión tuviera un efecto significativo en las letras españolas constituye la base de los argumentos que expongo en este libro, aunque mis conclusiones son contrarias a la convicción de Chacel de que la expresión femenina de la sensibilidad romántica no apareció en España antes del siglo XX.

Mi propósito es investigar la problemática de la subjetividad y el sexo dentro de la cual se conformaron los principios de la tradición de la literatura de la mujer. La fecha de ese comienzo puede fecharse con cierta precisión: en 1841, después de siglos de un silencio turbado sólo intermitentemente por voces excepcionales —como las de Santa Teresa en el siglo XVI y Josefa Amar y Borbón en el siglo XVIII— las mujeres españolas comenzaron a hacerse escuchar. Ese año fue testigo de un pequeño aunque notable auge de la publicación de obras escritas por mujeres, que a lo largo de las siguientes décadas se consolidaría dando lugar a un caudal firme y creciente. Así, las mujeres comenzaron a afirmarse como autoras de un

[1] "Cómo y por qué de la novela", *La lectura es secreto*, (Madrid, Júcar, 1989), pág.184.

discurso escrito precisamente en la cresta del movimiento romántico y de la primera ola de reforma liberal en España: es decir, precisamente en el momento en el que un nuevo lenguaje para representar al sujeto individual y definir la diferenciación sexual ofrecía a la mujer una justificación para sentarse a escribir. El propósito de este libro es investigar la problemática de la subjetividad y de la diferenciación sexual dentro de la cual se conformaron los comienzos de una tradición española de literatura escrita por mujeres.

El surgimiento de la autoría femenina en la década de los cuarenta dependió de un complejo de factores específicos de España. Las fuerzas económicas, políticas y culturales desempeñaron un papel importante en la confluencia de la autoría femenina, el romanticismo y el liberalismo en España. Como veremos en los capítulos 1 y 2, la situación económica resultante de la guerra napoleónica y de la pérdida del imperio colonial español fue el origen de reformas liberales que contaron con el apoyo cultural del romanticismo y que permitieron la expansión de la industria de la prensa en España, que a su vez atrajo hacia sí a mujeres lectoras y escritoras con el fin de extender su mercado. Sin embargo, este estudio se centrará principalmente en la representación de las relaciones sociales en el discurso escrito, buscando en un amplio espectro de ejemplos literarios los elementos que incitaron a las mujeres españolas de 1840 a romper su silencio y presentarse como escritoras. Demostraré que, a pesar de sus diferencias, España participó en un reordenamiento radical de las estructuras sociales de la Europa del siglo XVIII que trajo consigo un cambio de las definiciones de la diferenciación sexual y un nuevo modo de representar y experimentar la subjetividad, y que estos cambios abrieron un canal que permitió a las mujeres afirmarse como productoras de cultura impresa.

El modelo de diferencia femenina que surgió en un gran número de discursos del siglo XVIII, dentro de un ámbito que abarca desde libros de medicina y de conducta hasta el replanteamiento rousseauniano de lo natural y lo social, dio lugar a una nueva imagen burguesa de la mujer como árbitro angelical de las relaciones domésticas. Esta norma, aunque sometía a las mujeres a la familia patriarcal, les concedía una autoridad sin precedentes sobre el lenguaje, aunque limitada y estrictamente regulada[2]. La valoración de la subjetividad individual y de la expresión original del yo que culminó en el movimiento romántico se sumó a la norma femenina incipiente de fomentar la literatura escrita por mujeres. Sin embargo, en los textos escritos por mujeres inspirados por esta conjunción, el modelo cultural de la feminidad se mezcló con los paradigmas románticos del yo en pautas complejas de coincidencia y contradicción que pusieron en circulación un lenguaje del yo específicamente femenino.

[2] Esta es en líneas generales la tesis de *Desire and Domestic Fiction*, de Nancy Armstrong, que replantea la evolución de la novela inglesa desde el punto de vista de su elaboración de la autoridad femenina.

Las formaciones discursivas de comienzos del siglo XIX dentro de las cuales se construyeron las imágenes del yo y de la diferenciación sexual, se extendieron por toda Europa —por occidente— si bien el lenguaje y la historia nacionales las modificaron en cada caso particular. Así, aunque el surgimiento tardío de escritoras en la prensa española es un hecho local de la historia española, las formas figurativas que animaron a las mujeres españolas a escribir se derivaban de amplios movimientos culturales y sociales internacionales. Será necesario, por lo tanto, comenzar nuestro estudio de la subjetividad y la diferenciación sexual en la España de comienzos del siglo XIX con una exposición del contexto europeo de la elaboración romántica de la subjetividad. En cualquier caso, las ventajas de este procedimiento no van todas en una dirección: si los paradigmas sociales y literarios europeos aumentan nuestra comprensión de la literatura española de la década de los 30 y los 40 del siglo pasado, también el fenómeno español específico —la aparición tardía de mujeres escritoras en España— nos obliga a investigar las relaciones reveladoras que se dan entre la ideología, las imágenes románticas del yo y la diferenciación sexual en la cultura europea en su conjunto. De hecho, dentro de este contexto las obras de las poetas españolas constituyen una contribución al romanticismo europeo, que aporta ejemplos singulares en géneros poéticos de la adaptación y la reforma femeninas del lenguaje lírico romántico.

Revolución cultural

El choque de modos radicalmente diferentes de pensamiento y vida cotidiana se sumó a los conflictos económicos y políticos decisivos de finales del siglo XVIII, originando lo que Fredric Jameson llama una revolución cultural[3]. El fenómeno plural que concebimos como Ilustración Occidental, observa Jameson,

> puede entenderse como parte de una revolución cultural específicamente burguesa, en la que se desmantelaron los valores y los discursos, los hábitos y el espacio cotidiano del antiguo régimen para establecer en su lugar los nuevos conceptos, hábitos, formas de vida y sistemas de valores de una sociedad capitalista (pág. 96).

Las formas sociales y modos de pensamiento que así surgían engendraron de hecho, un nuevo concepto del yo, un nuevo tipo de subjetividad, que está en el núcleo del fenómeno literario que vamos a examinar. En el nivel del lenguaje, el proceso revolucionario dio lugar a nuevos mo-

[3] Jameson define la revolución cultural como "el momento en el que la coexistencia de los diversos modos de producción se hace palpablemente antagónico, afectando sus contradicciones al centro de la vida política, social e histórica" (pág. 95).

dos de representación, complejamente interrelacionados, tanto del yo como de la diferenciación sexual en el discurso liberal, en la novelística y en la literatura romántica.

De las transformaciones culturales que conformaron la experiencia subjetiva y la conceptuación del yo, uno de las más importantes fue la atomización social que siguió a la ruptura de las comunidades tradicionales. Las nuevas formas de producción distorsionaron el antiguo modo de vida, separando a las personas de los gremios, las comunidades agrarias, y las grandes familias, y sometiéndolas a contratos de trabajo o empresas competitivas. El campo de la actividad humana se reestructuró consecuentemente en dos áreas diferenciadas: la esfera pública de la producción, el mercado, y el estado, donde los seres humanos funcionaban como unidades equivalentes interrelacionadas por el dinero y el trabajo; y el mundo privado de relaciones de parentesco o de amor, que contenía esos aspectos de la experiencia humana que estaban apartados de los procesos políticos y productivos cada vez más racionalistas y materialistas.

La historia de la familia ilustra este proceso dramáticamente. Según Philippe Ariès, en los modelos anteriores de vida familiar, el espacio vital había albergado diferentes tipos de trabajo y de actividad social en los que los sirvientes y los invitados se mezclaban indiscriminadamente con los miembros de la extensa familia, mientras que los padres y los hijos, el núcleo que ahora definimos como "familia", estaban frecuentemente dispersos en diferentes casas por razones económicas, de educación o políticas. Por el contrario, cuando surgió la familia moderna, el hogar se convirtió en un espacio privado, que reunía el núcleo familiar de padres e hijos en un vínculo definido como diferenciado de cualquier otra atadura social. Lawrence Stone, en la parte 5 de su estudio de la familia en Inglaterra, trata el tema de los lazos afectivos dentro de la familia y argumenta que hasta el siglo XVIII no se establecieron firmemente como norma en Inglaterra las relaciones de amor, intensas y exclusivas, entre esposos y padres e hijos; en el continente esto no ocurrió hasta más tarde. La socialización y la vida cotidiana de un miembro de la clase media o alta establecía la separación entre un ámbito privado de intimidad, educación y afecto, y el resto de las relaciones sociales, que podemos clasificar en categorías como trabajo, negocios, economía política, vida pública o "historia". Esta separación fomentó la tendencia a pensar que todo individuo albergaba un yo íntimo y diferenciado que poseía emociones y fantasías que no tenían cabida en el mundo externo. La división radical de la vida en las esferas pública y privada también estuvo estrechamente relacionada con el naciente sistema de diferenciación sexual que identificaba la feminidad exclusivamente con el mundo privado de los asuntos domésticos.

La extensión de los valores que se reúnen globalmente bajo la denominación de ética protestante también relacionaba las fuerzas económicas que conducían a un nuevo modo de producción con el modo en que, por toda Europa, las personas empezaron a sentir su existencia como sujetos.

Si bien la ética del trabajo duro, el ahorro, la honradez estuvo en armonía con las fases incipientes del desarrollo capitalista, como demuestra Max Weber en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, otro aspecto del protestantismo —el individualismo— se fundió con la ruptura de las estructuras sociales en la conformación de una nueva subjetividad. A pesar de que bajo la denominación de Protestantismo se agrupa un conjunto de tendencias y grupos religiosos muy diferentes, todos tienen en común su impacto en las formas culturales mediante un énfasis en la validez de la conciencia individual, el juicio personal y la respuesta íntima para las cuestiones morales y religiosas. Esta atención a lo individual condujo por una parte a la insistencia en la independencia del yo íntimo expresada en forma de exigencia de "libertad de conciencia" y por otra parte al cultivo de la introspección como medio de afirmación de los verdaderos impulsos del alma.

Dado que los cambios en el modelo familiar y la extensión de los valores del protestantismo fortalecieron la formación de un ámbito íntimo independiente en la sociedad burguesa incipiente, esa formación se convirtió en un principio básico de los sistemas teóricos que apoyaron y promovieron el cambio revolucionario. La literatura política y económica del siglo XVIII, que constituía la base de la teoría liberal, concebía el individuo como unidad primaria en la descripción de los fenómenos sociales. Los agentes individuales y sus intereses estaban en el núcleo de la economía política liberal clásica, que concebía las operaciones de mercado que determinaban el valor como mecanismo imparcial que media entre las acciones de los individuos. Los "derechos humanos", principios que proporcionarían protección política a la autonomía del yo privado, parecían "evidentes en sí mismos" hasta el punto de que se sostenía que el núcleo íntimo de la persona estaba separado y era inviolable. Si bien estos conceptos de autonomía e inviolabilidad individual justificaban estos aspectos fundamentales del capitalismo como propiedad absoluta, también generaban argumentos radicales para la libertad y la igualdad universales que influyeron profundamente en los diferentes movimientos revolucionarios de finales de siglo.

La teoría liberal concibió el yo como sujeto racional esencialmente neutro en cuanto al sexo, no sometido por la naturaleza a ninguna autoridad social. En la medida en que las ideas de la independencia individual no establecían ninguna diferenciación entre los sexos, los mismos argumentos que refutaban la pretensión de soberanía divina sobre los pueblos podían aplicarse a la supuesta autoridad del sexo masculino sobre el femenino. Mary Wollstonecraft, uniendo la creencia liberal en la racionalidad con la visión protestante de la autoridad del yo íntimo, afirmó en *A Vindication of the Rights of Women* que

> Amo al hombre como compañero; pero su cetro, real o usurpado, n
> se extiende sobre mí a menos que la razón de un individuo requiera r

> sumisión; e incluso entonces la sumisión es a la razón, y no al hombre. De hecho, la conducta de un ser responsable ha de estar gobernada por las operaciones de su propia razón; si no, ¿en qué fundamento se apoya el trono de Dios? (pág. 53)

Así, los términos retóricos de la lucha contra la monarquía absoluta —"cetro" y "sumisión" contra "razón" y responsabilidad— se utilizaban para describir las relaciones existentes entre los hombres y las mujeres, cuando el feminismo que surgía con la ilustración y la revolución francesa aplicaba las consecuencias liberadoras del nuevo concepto de individuo a la mitad femenina de la raza humana.

A pesar de que las feministas del París revolucionario aplicaron esta lógica a la reivindicación de los derechos políticos plenos del ciudadano para la mujer, la literatura feminista de la mayor parte del siglo XVIII se ceñía al objetivo más modesto de reivindicar independencia intelectual y moral para la mujer. (Incluso la radical Wollstonecraft fue más moderada en el tema de la representación política de la mujer: "Tal vez haya quien se ría cuando haga la insinuación, que pretendo desarrollar algún día, de que pienso que las mujeres deberían tener representación política" [pág. 68]). La idea de que las mujeres tenían derecho a desarrollar su mente y expresar sus ideas, respaldada por el hecho de que en diferentes partes de Europa un número considerable de mujeres estaba escribiendo y publicando obras, fue ganado aprobación hacia finales del siglo XVIII. Esas ideas afloraron incluso en España durante el periodo profundamente reaccionario que siguió a la Revolución Francesa. Una carta de comienzos de la década de los noventa muestra cómo el comerciante de Cádiz Nicolás Böhl von Faber trata de desanimar el interés de su prometida por el desarrollo intelectual y le pide que queme su copia de los *Derechos de la Mujer* [4] de Wollstonecraft.

Susan Moller Okin ha expuesto minuciosamente cómo los ideales sentimentales de la familia y de la domesticidad "natural" de la mujer hicieron que algunos de los filósofos más prestigiosos del siglo XVIII —Rousseau, Kant, Hegel, James Stuart Mill— pasaran por alto sus propios principios básicos al justificar la subordinación política de las mujeres[5]. Los fundamentos intelectuales para refutar la reivindicación feminista de igualdad total durante este periodo de revolución cultural también estaban implícitos en el replanteamiento ilustrado de los hechos biológicos de la diferencia-

---

[4] Carta a Francisca Larrea, citada por Herrero (pág. 39).

[5] Okin argumenta: "La justificación del lugar que ocupa la mujer basada en la 'jerarquía natural' había quedado invalidada con el nacimiento del individualismo liberal; pero la familia sentimental idealizada constituía una alternativa útil... Supuestamente unida por sus lazos afectivos y por sus intereses, la salud de esta esfera de la vida dependía de la dedicación total de las mujeres, adaptadas para estas tareas especiales en virtud de las mismas cualidades que las hacían inadecuadas para el duro mundo del comercio, el aprendizaje y el poder" (pág. 88).

ción sexual. Thomas Laqueur plantea el argumento convincente de que el siglo XVIII modificó notablemente el modelo anterior de diferenciación sexual. Desde la antigüedad, argumenta, el cuerpo femenino había sido considerado una versión inferior del modelo masculino de humanidad perfecta; la inferioridad física de la mujer reflejaba sus deficiencias intelectuales y morales, que justificaban su posición subordinada en la sociedad. Laqueur demuestra, sin embargo, que la biología y el pensamiento de la ilustración en general comenzaron a acentuar las diferencias entre los sexos, que consideraban esencialmente distintos:

> [U]n nuevo modelo de inconmensurabilidad triunfó sobre el viejo modelo jerárquico en el despertar de las nuevas agendas políticas. Los escritores del siglo XVIII en adelante buscaron en los hechos de la biología la justificación de las diferencias culturales y políticas entre los sexos... Los argumentos acerca de la existencia misma de la pasión sexual de la mujer, acerca de la capacidad especial de la mujer de controlar sus deseos, y acerca de su naturaleza moral, por lo general formaban parte de una nueva empresa que trataba de descubrir las características anatómicas y fisiológicas que distinguían al hombre de la mujer (pág. 18).

Londa Schiebinger demuestra cómo los dibujos anatómicos del esqueleto humano son un ejemplo sorprendente de este giro: sólo en la segunda mitad del siglo XVIII se dibujaron esqueletos específicamente femeninos y estos dibujos exageraban las diferencias entre la anatomía masculina y femenina (págs. 58-59). El cuerpo femenino ya no se presentaba como versión imperfecta del masculino, sino como el instrumento perfecto de la función "natural" de la mujer: la maternidad. Jean-Jacques Rousseau, que fue no sólo una fuente fundamental de teoría liberal, sino también un exponente fundamental del nuevo concepto del yo, expuso la nueva visión de la diferenciación sexual como imperativo moral y social en su *Emile:* dado que la naturaleza hacía a la mujer inherentemente diferente del hombre, adaptándola física, moral e intelectualmente a su tarea fundamental que es la reproducción, afirmaba, su educación, su actividad, su lugar en la sociedad han de reflejar esta diferencia canalizando los instintos femeninos naturales en una domesticidad civilizada.

La nueva interpretación del cuerpo femenino llevada a cabo por la Ilustración y por Rousseau y sus seguidores legitimó el desarrollo de una ideología típicamente burguesa de la condición femenina, con sus prácticas sociales correspondientes. En consonancia con todos los cambios y luchas sociales que estaban dando lugar al surgimiento de la familia nuclear como norma dominante, la imagen que Rousseau presentaba de la mujer, completamente limitada a los deberes y los placeres de la maternidad, al bienestar físico y moral de la familia, se convirtió en el ideal femenino aceptado. En Francia después de la Revolución, incluso las mujeres aristocráticas abandonaron su función pública anteriormente poderosa para

convertirse en modelos de domesticidad, en parte para ayudar a restaurar el prestigio de la nobleza durante la Restauración Francesa, según Margaret Darrow. Ese poderoso estereotipo del siglo XIX de la identidad femenina, cuya versión inglesa fue llamada por Virginia Woolf "Angel in the House" (págs. 58-60) siguiendo un poema de Coventry Pattmore, se formó según las pautas establecidas a finales del siglo XVIII. Las principales características del ángel acentuaban su complementariedad subordinada al hombre: mientras que los hombres eran capaces de grandes cometidos, intelectuales, políticos, militares, que vinculaban su interés personal al bien universal, la verdadera mujer se limitaba abnegada y casi exclusivamente a las necesidades y sentimientos de su círculo doméstico. La idea de que mientras que los hombres poseían pasión sexual las mujeres estaban hechas para experimentar la ternura maternal y no el deseo sexual, fue una de las proposiciones más universalmente aceptadas de la nueva definición de la diferenciación sexual; como observa Nancy Cott en su ensayo sobre la "falta de pasión", tanto las feministas como los conservadores sociales encontraban provechoso negar la sexualidad femenina.

El éxito de la nueva definición de la diferencia femenina sirvió como justificación eficaz para mantener la dominación política masculina sobre la mujer, pero tuvo consecuencias ambiguas e incluso contradictorias en el discurso incipiente de la subjetividad, que completaba y concretaba el sujeto abstracto racional del discurso liberal. Dentro del culto del siglo XVIII a la sensibilidad y al sentimiento nació un lenguaje de respuesta psicológica, de sensación y sentimiento, como experiencia individual, un lenguaje que proporcionaba una representación de la experiencia compleja del individuo, que era por primera vez importante. La definición de la diferenciación sexual, al coincidir con los diversos modelos de representación del sujeto, los conformó adaptándolos a campos tradicionalmente atribuidos a un sexo u otro. La antigua asociación de los procesos intelectuales, creativos y analíticos con la subjetividad masculina, y de los procesos emocionales con la subjetividad femenina está muy bien documentada en la historia cultural de los siglos XVIII y XIX. A esto, como acabamos de ver, el siglo XVIII añadió otra diferenciación que tuvo consecuencias importantes para las mujeres escritoras de comienzos del siglo XIX: la atribución de la pasión sexual al hombre y de la ternura a la mujer. A pesar de que esta división sexual de los atributos de la psique encajaba con la tendencia generalizada en la cultura burguesa de definir a la mujer partiendo de la base de su función reproductora y de limitarla al ámbito doméstico, tuvo sin embargo el efecto de garantizar un determinado tipo de autoridad femenina. Si el sentimiento era la especialidad femenina, si el carácter amoroso y confortante del hogar se identificaba con la psique femenina, las mujeres tenían algo que decir en la forja de un lenguaje que hubiera de representar todo el ámbito de la experiencia subjetiva. La autoridad que el sistema de la diferenciación sexual confería a la mujer burguesa era limitada y estaba cuidadosamente circunscrita, pero era real.

La conjunción de fuerzas que a la vez salvaguardaba el poder patriarcal y abría un espacio nuevo de autoridad al sexo femenino se resume hermosamente en el estudio de Terry Eagleton sobre *Clarissa:*

> El declive del sistema relativamente abierto, impersonal de parentesco tradicional, con sus lazos fundamentalmente económicos y genealógicos más que afectivos, ha producido en la era de Richardson una familia "nuclear", más cerrada, cuya estructura patriarcal refuerza un estado autoritario y desempeña algunas funciones religiosas tradicionalmente encomendadas a la iglesia. La otra cara de este patriarcado despótico es la profundización de los lazos emocionales entre los hombres y las mujeres, el surgimiento de nuevas formas de subjetividad de las cuales el nacimiento de la "niñez", la alabanza del compañerismo espiritual dentro del matrimonio y los cultos proliferantes al "sentimiento" y la "sensibilidad" son signos primordiales (pág. 14).

A propósito del estudio de Jean H. Hagstrum sobre el culto del sentimiento y la ternura en las bellas artes en el siglo XVIII, Eagleton concluye que la cultura burguesa adopta estos valores "femeninos" en oposición a determinados aspectos de la cultura aristocrática:

> En tiempos de Sir Charles Grandison, se ha llevado a cabo una radical "domesticación del heroísmo": las virtudes en auge del enamoramiento, la sensibilidad, la civilización y la ternura han demolido los valores bárbaros del militarismo, la dominación bruta y la superioridad masculina, símbolos de una aristocracia pública depredadora. La compasión, el patetismo y las cualidades "femeninas" suprimidas por la nobleza guerrera, se convierten en el sello de una burguesía cuyos objetivos económicos requieren tranquilidad política (pág. 15).

La revalorización que la cultura burguesa hizo de los modos de experiencia domésticos y femeninos, surgidos con la familia nuclear, el individualismo posesivo y la ideología protestante, también está vinculada con el giro de finales del siglo XVIII hacia lo subjetivo, como señala Eagleton (pág. 15). La revolución cultural, al redefinir la diferenciación sexual así como la subjetividad individual, hizo que fuerzas múltiples y a veces disonantes trataran el tema de la representación literaria del sujeto individual.

Subjetividad romántica

El mejor modo de percibir la unidad escurridiza del Romanticismo es enfocarlo desde la perspectiva de su función en la revolución cultural iniciada en el siglo XVIII pero que continúa con los reajustes sociales masivos de comienzos de siglo XIX. En ningún momento de transformación cuyos indicios aún nos sean accesibles ha desempeñado la actividad literaria una función tan claramente implicada en la formación de la subjeti-

vidad. A pesar de diferencias notables entre los diferentes escritores y escuelas nacionales, el rasgo distintivo del movimiento romántico es su arraigo en lo subjetivo. De hecho, a propósito de uno de los poetas de comienzos del movimiento y de los que contribuyeron a sentar sus bases, Harold Bloom observa que "la revolución copernicana de la poesía de Wordsworth está marcada por el desvanecimiento de cualquier tema menos la subjetividad" ("Quest-Romance", 8). Con seguridad se trata de una formulación extrema del ímpetu autorreflexivo del Romanticismo, pues el intento de integrar el sujeto y localizar su sitio soberano en el esquema total de las cosas introdujo en la literatura, necesaria y violentamente, el no yo de la sociedad o la naturaleza. Pero el centro, el principio de organización es el sujeto, concebido como yo individual. Y la función del Romanticismo en la formación de la cultura burguesa fue precisamente esa: representar la subjetividad como yo individual, en una forma y un contenido que permitieran a los lectores interpretar su experiencia inmediata y concreta desde el punto de vista del esquema que distinguía el sujeto que percibe y desea del mundo físico y social que lo rodea.

La aparición, hacia el final del siglo XVIII, de las primeras producciones artísticas que clasificamos bajo la denominación común de movimiento romántico fue una extensión de la tendencia "afeminante" de la cultura burguesa, en la medida en que estas producciones adoptaron la expresión del sentimiento como objetivo. Pero el yo Romántico también está construido sobre aspectos del sujeto liberal que la redefinición de la diferenciación sexual había negado sutilmente a las mujeres: tanto la arrogancia característica del sujeto liberal, árbitro de lo bueno, lo malo, lo cierto y lo falso, como sus ansias liberadoras se llevaron a extremos apasionados en el "Yo" romántico. Al expresar los múltiples elementos que constituyen el nuevo sujeto individual, el Romanticismo reclamó para su imagen integral del yo un rango de territorio psicológico que incluía áreas de deseo proscritas a las mujeres por las nacientes definiciones de subjetividad femenina. La "economía psíquica sexuada del siglo XVIII", observa Cora Kaplan, facilita a los hombres "un hogar psíquico más espacioso y más acogedor, un hogar capaz de situar todas las variedades de pasión y razón en una tensión creativa, como dijeron Wordsworth y otros románticos" mientras que en las mujeres la aparición de cualquier tipo de sensibilidad sexual era la expresión de una subjetividad degradada y viciada ("Pandora's Box", 158). En consecuencia, la posición del sujeto femenino en relación a la elaboración romántica de un lenguaje de subjetividad era contradictoria: por una parte, el nuevo movimiento estético parecía fomentar la participación de las mujeres mediante la revalorización del sentimiento y de la individualidad, pero por otra parte, las mujeres encontraban difícil asumir los muchos atributos de la individualidad romántica que estaban en conflicto con la norma que relacionaba la identidad femenina con la falta de deseo. Antes de considerar de qué modo y con qué resultados las mujeres escritoras de comienzos del siglo XIX adoptaron los paradigmas

de subjetividad que conformaron la literatura romántica, analicemos esos paradigmas más detenidamente.

El compromiso de los románticos de convertir el sujeto individual en el punto de vista desde el que había de considerarse el mundo confirió al movimiento un carácter profundamente introspectivo. Al reescribir la existencia y la identidad íntima, los románticos descubrieron y describieron una miríada de procesos y efectos psicológicos[6]. Tratando de incluir dentro del espacio psíquico singular del yo individual, los impulsos libidinosos e irracionales que los esquemas psicológicos anteriores habían tratado de eliminar del verdadero yo —alma o razón—, la literatura romántica proporcionó el primero de una serie continua de mapas que representan las mareas y las corrientes cada vez más profundas del espacio psíquico. De hecho, Bloom establece un paralelismo entre Freud y determinados escritores románticos: "Creo que lo que Blake y Wordsworth hacen o pueden hacer para sus lectores, está estrechamente relacionado con lo que Freud hace o puede hacer para los suyos, que es proporcionar un mapa de la mente y una confianza profunda en que ese mapa puede someterse a un uso moderado" ("Quest-Romance", 3).

Pero los románticos pretendían no sólo haber sacado a la luz las complejidades del ser íntimo, sino que sus mapas de la mente eran de alguna manera espejos del infinito. Una consecuencia de su postura determinadamente individualista fue que el universo podía reflejarse dentro de un sujeto individual. El yo, entonces, tenía que extenderse para abarcar el exterior. J. H. Van den Berg describe el proceso:

> El yo íntimo, que en el tiempo de Rousseau había sido un espacio aireado, sobriamente relleno, sencillo, era cada vez más denso... La vida íntima era [hacia el siglo XIX] como una casa encantada. Pero ¿qué otra cosa podía ser? Contenía todo. Se había introducido en ella todo lo extraño. La totalidad de la historia de la humanidad tenía que ser la historia del individuo. Todo lo que antes había pertenecido a todo el mundo, todo lo que había sido propiedad colectiva y había existido en el mundo en el que todos vivían, tenía que estar contenido en lo individual (págs. 61-62).

Como reelaboración de la distinción yo / no yo, el yo que los románticos concibieron como centro desde el que había de comprenderse el universo y un espacio que requería exploración, fue una formación heterogénea y necesariamente inestable.

---

[6] Alan Menehenet describe esta tendencia, tan pronunciada en el romanticismo alemán, en términos que se pueden aplicar también a otros romanticismos: "[E]l espejo en el que se refleja lo infinito es el *Gemut* humano, esa palabra intraducible que expresa la vida psicológica íntima en su totalidad y que es la palabra favorita de la generación romántica. Al activar y articular los procesos psicológicos más profundos es cuando la literatura romántica es más profunda... El verdadero tema de la literatura o el arte romántico no suele ser el tema manifiestamente "externo", sino el *Gemut* mismo y su experiencia individual e infinita" (pág. 28).

Decir que las relaciones del yo y el no yo se establecieron mediante la actividad artística es sencillamente establecer el principio básico de la estética romántica. Tilottama Rajan señala que "los ideales del movimiento Romántico están... estrechamente relacionados con la creencia en el poder transformador de la actividad estética... El arte, como capacidad de inventar, es paradigmático de la capacidad del hombre de introducir la existencia misma en su mente y reescribirla de acuerdo con las imágenes del deseo" (pág. 13). Pero no sólo es la realidad lo que el poeta romántico define, transforma, crea en "sus" textos, pues el proceso poético también da vida al yo definidor y creativo. El centro dominante y volitivo de la conciencia que rehace la existencia en los textos románticos es la "imagen de deseo" definitiva proyectada por el poema.

El yo representado por el texto romántico es por lo tanto, inevitablemente, el sujeto autor en el proceso de construirse a sí mismo. De hecho, la lucha por subordinar todos los aspectos del impulso libidinoso al sujeto de la actividad estética, se hace tan intensa en la poesía inglesa que Bloom puede afirmar que "el proceso creador es el héroe de la poesía romántica, y las inhibiciones imaginativas, de todo tipo, han de ser necesariamente las antagonistas de la búsqueda poética" ("Quest-Romance", 9). Incluso Geoffrey H. Hartman, un crítico que no considera que la autorreflexividad sea el objetivo definitivo de la literatura romántica, argumenta que gran parte de la literatura romántica pone de manifiesto el esfuerzo de sobrepasar la conciencia de sí alienante, mediante los poderes de la imaginación, es decir, el poder mental de introspección y reconstrucción del mundo externo: "Explorar la transición de la conciencia a la imaginación, y conseguir esa transición a la vez que se explora (y así demostrar que sigue siendo posible) es el propósito romántico que encuentro más determinante" (pág. 53). Estos críticos ven en el núcleo de la literatura romántica una representación de los procesos que sitúa la subjetividad y el mundo bajo el poder unificador del yo poético.

El hecho de que la literatura romántica sea la expresión escrita de la búsqueda de un yo independiente y ordenador, está suscrito por la asunción de una analogía entre el arte y la experiencia. De hecho, la complejidad que permite la coexistencia interdependiente del sentimentalismo romántico y la ironía romántica surge a partir del doble mensaje de esta asunción: la sinceridad romántica apasionada proclama que el arte puede ser equivalente a la experiencia, mientras que la ironía romántica juega con la laguna que hay entre ambos. Al dar existencia en el arte a una carencia de la experiencia, el romántico "se identificaba" con la imagen textual creada, a veces conscientemente, a veces no tanto. En consecuencia, el texto romántico anima al lector a confundir al verdadero escritor como persona con el sujeto narrador o el sujeto de la acción creado por el texto: el "Yo" lírico o el protagonista. Las afirmaciones abiertamente autobiográficas de *The Prelude* fomentaron la identificación del sujeto del poema con Wordsworth; otras obras sugerían más indirectamente que sus protagonistas eran proyecciones autobiográficas de los autores, que René era Chateaubriand y Manfred, Lord Byron. Pero al mismo tiempo, el lapso irreducible entre la experiencia y el arte crea un área de intercambio entre la persona del autor y la persona del texto. El residuo de no coincidencia entre la verdadera experiencia individual y la imagen textual facilitó al sujeto figurado cierta fluidez de significado: en tanto que ficción semiadmitida, podía leerse como imagen de un deseo colectivo, de una subjetividad generalizada, o como autorrepresentación de un individuo.

La relativa apertura de la representación romántica del sujeto, a pesar de su identificación con una experiencia individual particular, puede ilustrarse con un ejemplo de la primera fase del movimiento. Al discutir el impacto de *Die Leiden des jungen Werther*, David Morse observa:

> Por supuesto es cierto que Werther encarna un nuevo tipo de personalidad... Pero, como se ha reconocido muchas veces, Werther no es en realidad un personaje de novela, sino más bien la representación dramática del estado de subjetividad, de un modo que tiene mucho que ver con Sterne... El reconocimiento de que los conceptos del yo y de la identidad no vienen dados puramente por la experiencia, sino que necesariamente ha de llegarse a ellos y profundizar en ellos por vía intelectual, es una condición previa para leer esta obra por lo demás problemática (págs. 164-165).

Esta lectura de la novela nos expone claramente las relaciones entre la experiencia individual, la subjetividad general y la construcción necesariamente estética de la identidad del yo, que componen la representación romántica del sujeto individual. En este sentido, la literatura de comienzos del siglo XIX conservaba algo de la apertura social que, según Marilyn Butler, caracterizaba la sensibilidad de la literatura del siglo XVIII que, interesada entre todas las cosas en conseguir la identificación del lector, era "afectiva y emocional sin parecer privada" (pág. 30)[7]. Esa apertura desaparece en los sucesores del romanticismo de finales del siglo XIX, para quienes el yo íntimo se había desvinculado no sólo de la actividad externa sino también de cualquier modo de deseo transindividual.

A pesar de tender hacia el solipsismo, los románticos representaban el sujeto como algo más que un ser completamente particularizado, cuya generalidad se compone sólo de su conformidad a las leyes de la psicología o de la física. Jameson señala la interacción fluida de la subjetividad entre

[7] Butler atribuye la diferencia entre la sensibilidad de mediados del siglo XVIII y la introspección de comienzos del siglo XIX al desarrollo de la literatura como mercancía, a una escala sin precedentes. "A largo plazo las nuevas condiciones... tendieron probablemente a aislar al artista de su público y así contribuyeron a su solipsismo. En este estado inicial, las innovaciones seguramente parecieron ante todo una oportunidad... Estaban surgiendo artistas, junto con otros empresarios, que respondían a la nueva concepción de un público que potencialmente era nada menos que la humanidad misma" (pág. 30).

los sujetos biográficos, novelísticos y narrativos en una de las primeras novelas de Balzac, describiendo las estrategias narrativas constitutivas de *La vieille fille* como "una inversión de fantasía o de satisfacción de deseos que disolvía lo biográfico en lo utópico" y considerando la falta correspondiente de un sujeto centrado, el punto de vista narrativo (pág. 169). Al argumentar que estos rasgos novelísticos corresponden a un momento de la historia cultural "antes de la construcción plena del sujeto burgués y los efectos omnipresentes de la materialización radical" (pág. 170), Jameson compara *La vieille fille* con la narrativa naturalista de un momento posterior de la historia, que manifiesta "un desarrollo decisivo en la construcción del sujeto... la constitución de este último en una mónada cerrada, por lo tanto gobernada por las leyes de la 'psicología'" (pág. 160). Aunque Jameson admite que las novelas posteriores de Balzac van en la dirección de esta subjetividad monádica, su análisis de *La vieille fille* sugiere que las primeras obras profundamente imbuidas de romanticismo, nos demuestran una fase en la conformación del sujeto burgués en el que el yo íntimo y el mundo externo se concebían aún en los términos de la interdependencia paradójica, difícil pero concebible y en la cual las imágenes de deseo eran a la vez autobiográficas, ficticias y colectivas.

La estructura subyacente del yo romántico se concebía en tres arquetipos interrelacionados a los que correspondían casi todos los héroes e imágenes poéticas del movimiento: el transgresor prometeico de las barreras del deseo, el individuo superior y alienado socialmente, y la conciencia autodividida. Una vez que hayamos perfilado algunos de los significados sociales y políticos así como estéticos y psicológicos de estas figuras del yo, estaremos en disposición de considerar sus consecuencias para el sujeto escritor o lector generado.

Al hablar del impulso romántico de "reescribir" la existencia en las "imágenes de deseo" o de la "inversión utópica" del novelista romántico, Rajan y Jameson reiteran la idea crucial del filósofo romántico por excelencia. En *Filosofía de las bellas artes,* Hegel describe el arte romántico —denominación con la que no se refería exactamente a lo mismo a lo que nos referimos nosotros— como exteriorización del deseo, la "relación apetetiva" de la conciencia con el mundo de los objetos. De hecho, el deseo es fundamental en la representación romántica del yo. Además de basar el mapa de la psique en los contornos del deseo, los románticos hicieron del deseo el núcleo de una figura arquetípica del yo. Vinculada a Prometeo y a Lucifer, esta figura proporciona una identidad, un centro, a las del impulso apetecido y su lucha contra un mundo que se resiste. La rebelión romántica es un tipo de yo prometeico; la energía irrefrenable del deseo del rebelde, que reclama libertad y poder, hace estallar todo tipo de barreras, políticas, estéticas, físicas y morales. Este modelo, asignado como protagonista de obras románticas desde William Blake hasta Shelley, fue también la identidad adoptada a menudo por el sujeto escritor e incluso, dada la tendencia a mezclar ambos, por el sujeto biográfico.

En Lord Byron, el más notable fusionador de las identidades biográficas y literarias, vemos la coincidencia de lo erótico y lo político del prometeísmo romántico. También es un ejemplo excelente de la porosidad que permite la filtración de lo colectivo y lo histórico en el sujeto romántico individual. Bloom señala de qué modo Napoleón, considerado la personificación histórica de Prometeo por la mayoría de los románticos, inspiró a Byron una de las formulaciones más claras del yo prometeico:

there is a fire
And motion of the soul which will not dwell
In its own narrow being, but aspire
Beyond the fitting medium of desire;
And, but once kindled, quenchless evermore,
Preys upon high adventure, nor can tire
Of aught but rest; a fever at the core
Fatal to him who bears, to all who ever bore.

[Existe un fuego, un impulso del alma que no mora en su propio ser estrecho, sino que aspira más allá del medio limitado del deseo; y, que una vez encendido, inextinguible para siempre, lucha por la gran aventura, y no se cansa más que del descanso; una fiebre del corazón fatal para quien la padece, para quien jamás la padeció]

Citando estos versos del tercer canto de *Childe Harold's Pilgrimage,* Bloom observa, "Claramente este es otro retrato del propio Byron, tanto como de Napoleón" *(Ringers* 82). Este pasaje no sólo demuestra la capacidad de la configuración romántica del yo de englobar una persona literaria, una figura histórica, y la humanidad en conjunto, sino que también revela el aspecto negativo del mito que es asimilado por el yo prometeico: así como el rebasamiento rebelde del Titán y su réplica, Lucifer, los condena al castigo y al dolor eternos, el sujeto del deseo romántico inextinguible padece una fiebre fatal. De hecho el yo figurado como Prometeo/ Lucifer lleva implícita la paradoja básica del deseo: el deseo, que existe como carencia en relación a su objeto, nunca puede coincidir con su objetivo. De modo que el sujeto romántico del deseo, representado como rebelde contra las limitaciones del mundo objetivo, fracasa siempre en su intento de imponer su propia imagen a la realidad.

Así pues, las modalidades incorporadas en el yo prometeico, se aplican tanto al concepto romántico de los procesos poéticos como a la figura de Napoleón o a la propia imagen de Byron. Esta superimposición permitía que el paradigma prometeico de la experiencia subjetiva se imaginara y se comprendiera en la literatura inglesa como figura relacionada con la experiencia histórica compartida de la Revolución Francesa. En un estudio sobre este tema, Meyer H. Abrams demuestra convincentemente la conciencia de una sección de los románticos ingleses de que "la poesía característica de la época se conformó de acuerdo con la forma y la tensión

de la revolución y la reacción" (pág. 26). Como pasa a demostrar Abrams, esa forma característica reflejaba la desilusión de las esperanzas utópicas a que dio lugar la Revolución Francesa durante los años formativos de la primera generación de Románticos. Abrams considera que el texto maestro de esta conexión es el párrafo de *The Prelude* que narra la salida de Wordsworth de Francia en 1890 y la revelación que experimenta en el paso de Simplon:

> Las esperanzas infinitas del hombre no pueden ser satisfechas jamás por el mundo como es, ni por el hombre como es, pues éstos manifiestan una discrepancia no menor que aquella que hay entre sus "esperanzas apuntadas hacia las nubes" y la altura finita del paso alpino. Pero en la magnitud de esta desilusión está su consuelo; pues el golpe de vista también revela que las ilusiones infinitas son inherentes al espíritu humano y que el lapso entre la desmesura de su esperanza y los límites de la posibilidad es la medida de la dignidad y la grandeza del hombre... En resumen, Wordsworth deduce de las esperanzas ilimitadas y por lo tanto imposibles de la Revolución Francesa la idea fundamental del Romanticismo (págs. 56-57).

Y como imagen integrada de la experiencia subjetiva, esa idea se representa en el yo prometeico que hemos visto en Byron y que aparece igualmente en Blake, Coleridge y Shelley.

Mientras que a Byron el fracaso histórico y personal de la aspiración prometeica le lleva a la ironía, los demás poetas románticos ingleses subliman el deseo no satisfecho mediante una nueva construcción del yo poético. Esto explica la estructura en forma de tríada de los textos románticos, señalada por tantos críticos. Hartman, por ejemplo, encuentra que en el romanticismo "el esquema tradicional de Edén, caída y redención surge con la nueva tríada de naturaleza, conciencia de sí e imaginación; aunque el último término en ambos casos implica una especie de vuelta al primero" (pág. 54). Desde el punto de vista del deseo, esta pauta corresponde al proceso deseo, frustración, elevación del deseo frustrado a un nivel superior, desarrollo magníficamente estudiado por Bloom en su lectura de la poesía romántica como interiorización de la tradicional "quest-romance". Bloom concibe el yo prometeico como primera fase en la búsqueda de la plenitud definitiva del ser, fase marcada por la lucha rebelde del ser contra los obstáculos de su energía libidinosa: "Generalmente, Prometeo es el poeta como héroe en la primera fase de su búsqueda, marcado por un profundo compromiso en la revolución política social y literaria" ("Quest-Romance", 11). Surge una crisis durante la cual se renuncia a la voluntad de poder sobre el mundo externo social o natural y el yo se vuelve hacia su interior, buscando un modo de trascender sus limitaciones su "Individualidad" utilizando la expresión de Bloom. En el acto final, el yo descubre su capacidad de "amor imaginativo" en el que "el deseo es plenamente absorbido por la imaginación" (pág. 13). "La exteriorización de la Imaginación triunfante...[completa] una dialéctica del amor mediante la unión de la Imaginación con su novia, que es una creación progresiva de la Imaginación más que una naturaleza redimida" (pág. 17).

En la poesía inglesa de autor masculino, la construcción del yo sujeto de deseo tiende a seguir una pauta que incluye las posibilidades personales, históricas y cósmicas de la figura prometeica romántica bajo las aspiraciones estéticas del sujeto que escribe, representado en el texto como yo lírico. Como veremos en seguida, esté paradigma, que indentifica lo femenino con el *objeto* de los poderes creativos, al centrar el yo creador en un deseo presuntuoso supuestamente ajeno a la mujer, difícilmente podía ser adoptado por las mujeres escritoras. E incluso en los poetas masculinos de comienzos del siglo XIX, el triunfo de la subjetividad representado en los poderes creadores de un yo que trasciende las limitaciones externas e internas mediante la imaginación, rara vez permanecía sin calificar: cuando no se presentaba como potencialidad adivinada, se representaba como momento discontinuo de epifanía. Las reservas acerca de la capacidad del ego artístico de trascender las barreras del deseo creador se reproducían aún más claramente en los arquetipos románticos de alienación.

La alienación es para Bloom un aspecto fundamental del yo romántico:

> La figura del Solitario, en *The Excursion*, es el ejemplo central de los arquetipos románticos más fundamentales, el hombre alienado de todos y de él mismo por una conciencia de sí excesiva. Al margen de sus deficiencias poéticas, *The Excursion* es nuestra declaración más extensa de la mitología romántica del Yo. (*Ringers*, pág. 91)

Esta versión del yo exagera la distinción radical implicada en la separación de una subjetividad íntima de un mundo exterior. El yo se define en los términos de su diferencia de la realidad externa: su profunda sensibilidad contra la insensibilidad del mundo (ya sea social o natural), su conciencia de sí contra la existencia sencilla de las cosas o de los otros, sus aspiraciones ansiosas contra la presencia bruta de la realidad. Mientras el yo prometeico se centra en el deseo en relación a su objeto, el yo solitario está construido en el espacio vacío inevitable que hay entre ambos.

En la poesía inglesa, la alienación del sujeto solitario suele representarse en relación a la naturaleza, pero en el continente el mundo del que el yo está alienado tiende a ser el mundo social o histórico. El Werther socialmente inadaptado de Goethe es seguramente uno de los primeros ejemplos del modo de subjetividad alienado y consciente de sí encarnado en el solitario. El René de Chateaubriand puede considerarse una réplica francesa temprana, cuya soledad, melancolía y malestar inexplicable en la sociedad tal y como es, caracteriza la indisposición paradigmática del yo romántico alienado: el *mal du siècle*, la insatisfacción dolorosa de la edad

moderna. En esta formulación, el sujeto se aparta del mundo histórico que lo rodea, representándose como víctima de una sociedad hostil y como alma superior que rechaza la impropiedad de la sociedad. El yo que padece el *mal du siècle* se sume en la introspección, pues su fascinación con el juego interior de la fantasía, el impulso y la emoción compensa el dolor de su frustración y su soledad. Esa caracterización puede volverse conscientemente perversa, como ocurre en el caso de Octave, la autoencarnación novelística de Musset —una vez más la coincidencia romántica de la construcción estética y la existencia personal— en *La confession d'un enfant du siècle,* de quien Lilian Furst observa:

> A pesar de todas sus lágrimas, también está tan totalmente centrado en sí, tan "renfermé dans ma solitude" que es incapaz de cualquier sentimiento hacia otras personas y en este sentido se convierte en víctima de su propio carácter, cuando su incapacidad de dar amor, su crueldad, sus caprichos, su cinismo, su susceptibilidad no generan más que infelicidad. (pág. 110)

Furst señala que al comparar Octave con René, el profundo aislamiento de la autorrepresentación de Musset puede considerarse la expresión de una mayor tendencia hacia el exhibicionismo. Esta perversión y este exhibicionismo ponen de manifiesto la relación del *enfant du siècle* con el impacto subjetivo de la experiencia histórica que se incorpora en las autorrepresentaciones románticas.

En su obra monumental, *Balzac et le mal du siècle,* Pierre Barbéris demuestra cómo la alienación de la generación de Musset, los niños del nuevo siglo, fue el resultado de su insatisfacción ante las condiciones sociales de la Francia posrrevolucionaria. Hacia 1830, la distancia entre los ideales revolucionarios y el naciente liberalismo se había hecho dolorosamente evidente para una generación que había crecido en la esperanza de nuevas posibilidades individuales y de una sociedad transformada:

> El *mal du siècle* es la conciencia de una disonancia entre el Hombre y la Historia cuando la Historia, el dominio de la energía, ahora cuestionada y liberada de los imperativos tradicionales, se protege a sí misma y miente... Ocurrió algo importante que conmovió las mentes y los corazones, que dio un rumbo nuevo a las energías. Y entonces, en el escenario de las antiguas hazañas, se estableció un mundo medio acabado. Algunos hombres se habían establecido, satisfechos, dominantes, complacientes. Pero la juventud, por el contrario, se aferraba al recuerdo de algo intenso. (pág. 112)[8].

[8] La traducción de este párrafo, así como la de otros párrafos de textos originales en francés o en inglés, son del traductor de esta obra, a menos que se indique lo contrario.

Cuando el prometeísmo de un momento revolucionario pasado pareció fraudulento, una de las salidas que le quedaba a la nueva generación era construir un yo que pusiera de relieve la diferencia entre un mundo histórico decepcionante y una interioridad que protegiera la intensidad incluso a costa de un culto insano a la infelicidad. El exhibicionismo que Furst señala en Musset corresponde así al impulso de demostrar a un mundo histórico degradado las formas interiorizadas de la energía y la intensidad que ese mundo había perdido. Esta construcción del yo, sin embargo, no permite ninguna trascendencia mediante la imaginación; al negar la posibilidad misma de unidad entre el yo y el mundo, el sujeto conserva sólo los deseos y las energías frustradas por la Historia y condenados respectivamente a la insatisfacción y a la dispersión. La actividad autoconstructiva del romántico alienado revela la degeneración de la aspiración totalizadora encontrada en Wordsworth o en Blake. Tal y como lo expresa Barbéris, "Vivre un grand amour, faire une belle carrière: dérivatifs de désirs prométhéens condamnés à passer de l'universel au partiel" 'Vivir un gran amor, tener una carrera espléndida: estos deseos se derivaban de los deseos prometeicos que estaban condenados a pasar de lo universal a lo parcial' (pág. 130).

A este respecto sale a relucir Lord Byron, en su faceta de narrador irónico del *Don Juan.* La segunda persona de Byron ilustra perfectamente cómo la definición del yo poético desde el punto de vista de su alienación conduce a la ironía romántica como modo estético, de una forma muy similar a la forma en que un yo que se niega a renunciar al deseo prometeico tiende a adoptar el concepto romántico de la imaginación. Una construcción de la relación sujeto-objeto que esté fundada en la separación, la distancia, la irrealización, se convierte en una conciencia irónica en el momento en que trata de trascender la autocompasión. Peter Szondi, explicando a Friedrich Schlegel, describe sucintamente de qué modo surge la conciencia irónica.

> El sujeto de la ironía romántica es el hombre aislado, alienado, que se ha convertido en el objeto de su propia reflexión y cuya conciencia de sí le ha privado de su capacidad de actuar. Aspira nostálgicamente a la unidad y a la infinidad; el mundo se le presenta como dividido y finito... En un acto de reflexión crecientemente expansivo trata de establecer un punto de vista más allá de sí mismo y de resolver en el ámbito de la ficción la tensión que se da entre él mismo y el mundo. No puede superar la negatividad de su situación mediante un acto en el que se produzca la reconciliación del logro finito con la aspiración infinita. (Citado en de Man, pág. 201; trad. de Man)

Sin embargo, el sujeto alienado que adopta la postura del irónico lleva a cabo una autocreación más positiva que la que posibilita la interpretación de Szondi, según Paul de Man, quien señala que Schlegel llama libertad a la progresión potencialmente infinita de la mente de un "acto de conciencia que se supera a sí mismo" a otro (pág. 202).

Así, los procesos de conciencia utilizados por el yo alienado construido como irónico tienen una función análoga a la de la imaginación en el caso del yo prometeico. Ambos sirven a la aspiración del yo por escapar de los dilemas de su relación con el no yo, pero con la siguiente diferencia: la imaginación busca la ilusión de totalidad y de reconciliación, mientras que la ironía hace de la regresión potencialmente infinita de la autodiferenciación la base de la libertad creativa del yo. Efectivamente, como señala de Man, el proceso de la disyunción irónica se produce mediante el lenguaje, que "divide el sujeto en un yo empírico, inmerso en el mundo, y un yo que se convierte en un signo en su búsqueda de diferenciación y de autodefinición" (pág. 196). El yo irónico se conoce a sí mismo como ficción y por medio de la ficción de la representación verbal. Como es de esperar, el tipo de ironía que denominamos romántica es el tipo que se ilustra tan claramente en *Don Juan* llamando la atención sobre su propio carácter ficticio. Sin embargo, la versión romántica del irónico se resiste a esa modalidad pura descrita por de Man: la disolución "en la espiral de un signo lingüístico que es cada vez más lejano de su significado" (pág. 203). Incluso en el caso de *Don Juan*, a pesar de la negación del poema a reconocer cualquier verdad que esté más allá de su autoinvención placentera, el sujeto narrador conserva trazos de un yo empírico que no se reconoce como mero signo verbal. Rajan observa que "lo importante de Byron es que él tampoco puede estar satisfecho con la ironía, y enfoca Don Juan con los ojos de un narrador cuyas caídas ocasionales en el sentimentalismo no dejan de perturbar el compromiso del poema con el realismo [narrativo]" (pág. 265). Esta vacilación refleja la fuerza persistente del deseo prometeico en el núcleo de la construcción romántica del yo (por más que sea consciente de sí): no se puede renunciar a la posibilidad de la coincidencia de la experiencia vivida y de la historia con lo creado estéticamente.

Vemos pues que los esfuerzos de los románticos por expresar la subjetividad en un yo estructurador condujeron mediante el yo alienado y la conciencia irónica a representaciones cada vez más heterogéneas e inestables del yo. De hecho, el proceso duplicador de la ironía se refleja en una tercera configuración importante del yo romántico: el sujeto internamente dividido. Por una parte, la duplicación o división del yo es inherente al proceso dialéctico mediante el cual se distingue a sí mismo del no yo. Hegel habla en *Fenomenología de la mente* de la división de la mente en dos regiones con el fin de conocerse a si misma como conciencia pura[9]. Por otra parte, la existencia dual de la conciencia descrita en términos filosóficos por Hegel se plantea en los términos de la experiencia como consecuencia de la búsqueda romántica del yo en regiones de subjetividad alejadas de los procesos intelectuales.

Arnold Hauser, aunque poco comprensivo con esta búsqueda, explica sugerentemene el modo en que conduce a la duplicación interna, al comentar la imagen romántica recurrente del segundo yo:

> La fuente de esta *idée fixe* es inconfundible: es la urgencia irresistible a la introspección, la tendencia maniaca a la autoobservación y el impulso a considerarse a sí mismo una y otra vez un desconocido, un extraño misteriosamente remoto. La idea del "segundo yo" es por supuesto, una vez más exclusivamente un intento de escapar... En esta huida de la realidad, el romántico descubre el inconsciente, lo que está oculto a salvo de la mente racional, la fuente de sus sueños de satisfacción de deseos y de las soluciones irracionales a sus problemas. (pág. 72)

Lo que Hauser caracteriza como huida de la realidad no es en último término escapismo; es un movimiento hacia el interior para buscar un punto de partida desde el que el sujeto individual pueda dominar la realidad. Sin embargo, la caracterización de Hauser define los efectos de una búsqueda que trata lo subjetivo como territorio inexplorado: el distanciamiento del propio yo que crea el doble cuando es proyectado hacia el exterior imagina un espacio íntimo como laberinto que alberga poderes desconocidos y alter egos misteriosos.

Morse argumenta, en el capítulo "From Protestantism to Romanticism" que los románticos conceptuaron el yo como un desdoblamiento en un yo social y un yo "profundo" que es en cierto sentido análogo a la luz íntima divina de los protestantes: "La individualidad, y especialmente el yo no social más profundo —las "cavernas del espíritu" de Shelley— es el punto de partida inevitable para una literatura romántica. Gran parte de la literatura romántica adopta la forma de diálogo íntimo, de comunicación con la capacidad inventiva del espíritu" (pág. 173). Buscando la base del yo irreducible y evasivo, estos poetas emprendieron procesos mentales apartados del control de la conciencia racional y por tanto experimentados como "diferentes". Por lo tanto, el yo poético que puede trascender las fronteras de lo subjetivo y lo objetivo mediante su actividad creativa está construido como diálogo de dos entidades: la mente consciente y las fuentes inconscientes de la fantasía. Si para algunos, como Wordsworth, esa otridad interna era una fuente de placer en la medida en que pudiera integrarse en una actividad creativa totalizadora, para otros, como Nerval, representaba la autofragmentación propia de la locura, la imposibilidad de una identidad personal.

Efectivamente, el yo doble de los románticos conduce, en los momentos cruciales de su producción literaria, a una interrogación radical de la

[9] "La esfera del espíritu, llegada esta fase, se divide en dos regiones. Una es el mundo real, el del autodistanciamiento, la otra es aquella que el espíritu construye para sí mismo en el éter de la conciencia pura... Este segundo mundo, construido en oposición o contraste a ese distanciamiento, precisamente por ello no es libre de él; por el contrario, no es más que la otra forma de ese mismo distanciamiento, que consiste precisamente en tener una existencia consciente en dos tipos de mundos, y contiene a ambas." (*Phenomenology*, pág. 513).

identidad del yo: de la identidad que se centraría y ordenaría el cosmos. Bloom señala cómo la búsqueda de Shelley del yo trascendente ideal (la fuente, en términos de Bloom, del amor imaginativo que une al yo y al otro) choca con las identidades múltiples del yo, que Shelley consideraba máscaras:

> Las tentaciones de la identidad, para Shelley, son sutiles y vacilantes, y se enmascaran en las formas del ideal. Tanto se funden el ideal y estas máscaras que Shelley, en las últimas líneas que escribió, ha perdido toda esperanza de victoria, aunque es el Rousseau de Shelley y no el mismo Shelley quien canta en realidad:
>
> thus on the way
> Mask after mask fell from the countenance
> And form of all; and long before the day
> Was old, the joy which waked like heaven's glance
> The sleepers in the oblivious valley, died;
> And some grew weary of the ghastly dance,
> And fell, as I have fallen, by the wayside—
>
> [Así, en el camino, del semblante y la forma de todo cayeron máscara tras máscara; y mucho antes de que el día fuera viejo, murió el placer que despertaba como el destello del cielo a los durmientes del valle olvidadizo; y algunos se cansaron de la danza horrorosa, y cayeron, como yo he caído, al borde del camino]
>
> ...Rousseau habla aquí no para sí, sino para su tradición, y necesariamente para Coleridge, Wordsworth, y el Shelley prometeico; para la poesía misma en realidad. ("Quest-Romance", págs. 22-23)

Ciertamente podría decirse que la aspiración romántica de la psique a un yo que afianzara y centrara la subjetividad condujo en último término a una "danza horrorosa" de máscaras tras las cuales no surge ninguna identidad. La ironía romántica supera el fracaso de la aspiración romántica convirtiendo el carácter ficticio del yo poético en un conocimiento desmitificador más que en una derrota. Para Byron, cuya reputación durante su vida como archirromántico fue justificada en muchos sentidos, ese conocimiento es una carga que ha de soportar el buscador prometeico, pero también es una liberación: el poeta puede crear muchas máscaras e identificarse con ellas, puede hacer y deshacer sus propios mitos, como hizo Byron.

Así, podemos decir que la construcción romántica del yo se caracteriza por la ambivalencia no resuelta en la postura de Byron. Según Rajan, "En *Don Juan* trata de convertirse en un poeta moderno y transformar la ironía en un modus vivendi. Pero sólo consigue elevar a un nivel consciente la oscilación cíclica entre lo irónico y lo sentimental, que es omnipresente en su obra" (pág. 266). Si bien por una parte, el yo romántico sabe que es una creación de la literatura, un signo verbal, por otra parte se

niega en ser sola y exclusivamente un signo e insiste en su existencia empírica como realidad sentida. Como elemento de la revolución cultural burguesa, el movimiento romántico dio cabida en la literatura a estructuras de la subjetividad que iban más allá del sujeto pensante de la filosofía cartesiana. El yo poético de los románticos retuvo la trascendencia del sujeto cartesiano pero libidinizada, alienada y la dividió creando una construcción heterogénea, expansible que podía organizar procesos psíquicos subversivos dentro de una ficción de la identidad.

Además de proporcionar imágenes nuevas que la experiencia personal, poética e histórica podía asimilar, la construcción romántica del yo, al llevar al individuo independiente a su punto de partida, naturalizaba una premisa básica de la nueva economía política. Sin embargo, como sugiere la discusión anterior, otros aspectos de la literatura romántica habían tenido el efecto contrario. Al profundizar en las consecuencias del desdoblamiento del sujeto y el objeto, muchos textos románticos pusieron de manifiesto las paradojas y las contradicciones inherentes al concepto de yo y de este modo proporcionaron la base desde la cual el sujeto burgués podía considerarse una construcción artificial y no una realidad natural.

Las representaciones románticas del yo también tuvieron consecuencias ambiguas en relación a la diferenciación sexual. Los paradigmas del yo que acabamos de esbozar se presentan como la expresión de verdades universales asexuadas de la experiencia subjetiva: el choque inevitable del deseo con la realidad, por ejemplo, o el poder de la imaginación de trascender las barreras. La idea de que estas verdades acerca de la experiencia humana normal podían aprenderse de la introspección individual más que de un conjunto de libros accesibles sólo a una élite masculina, animó a las mujeres lectoras a identificarse con la empresa romántica, a identificarse como sujetos activos de la búsqueda del yo. Sin embargo, las formas en las que la literatura romántica caracterizaba y libidinizaba el sujeto poético estaban profundamente en conflicto con la norma dominante de la condición doméstica de la mujer. La rebelión prometeica, impulsada por el deseo nunca satisfecho, era lo opuesto del ideal femenino abnegado, complaciente, carente de pasión, mientras que el culto del solitario a su aislamiento y a su diferencia contradice el compromiso del ángel doméstico con la interrelación familiar. Los textos románticos mismos reconocían tácitamente el carácter innegablemente sexuado de los paradigmas románticos de la identidad, identificándolos casi exclusivamente con figuras masculinas y clasificando como femeninas aquellas entidades que no representaban sujetos plenos, conscientes, independientes: la amada, la naturaleza o la creación poética. La mujer escritora que respondía a la oportunidad que ofrecía la autorización romántica de la experiencia personal y el lenguaje cotidiano, se veía por tanto en una situación insostenible, incapaz de identificarse plenamente ni con el sujeto creador y poético masculino ni con el objeto femenino. Las soluciones que las mujeres escritoras aportaron a este dilema cuestionaban la exclusividad de sexo del yo ro-

mántico paradigmático, creando una tradición romántica femenina, y exponían la falsedad y la naturaleza opresiva del modelo de la subjetividad femenina como ángel doméstico.

La tradición romántica femenina

El hecho de que el canon romántico se componga casi exclusivamente de escritores masculinos es coherente con la imagen misma que los románticos tenían del poeta, que, como señalan Sandra Gilbert y Susan Gubar, contiene las asociaciones que tradicionalmente se establecen en nuestra cultura entre las ideas de "autor", "escritor", "padre" y "creador universal":

> El concepto romántico de Coleridge de "la imaginación o el poder creador" humano es el de una fuerza viril generadora que refleja "el eterno acto de creación en el infinito YO SOY"... En... esta estética el poeta, como Dios Padre, es la autoridad paternal del mundo ficticio que ha creado. (pág. 5)

Si el yo poético que los románticos lucharon por construir era el ordenador del mundo a la manera de Dios, la alteridad que sometía y asignaba mediante el lenguaje se identificaba con las mujeres. En su estudio sobre la lucha de las mujeres del siglo XIX por una identidad poética en la poesía inglesa, Margaret Homans señala el problema planteado por esta categorización de las mujeres:

> En la poesía romántica, el yo y la imaginación son primarios... donde el yo masculino domina e interioriza la alteridad, eso otro suele identificarse con lo femenino, ya sea la naturaleza, la representación de una mujer, o cualquier tipo de fantasma de deseo... El hecho de haber sido durante tanto tiempo lo otro y el objeto, hacía difícil que la mujer del siglo XIX tuviera su propia subjetividad. Convertirse en poeta, en esta situación, requería nada menos que luchar por que una tradición literaria valorada y querida forjara un yo a partir de los materiales de la otridad. (pág. 12)

La poesía romántica identifica la mujer con la otridad, con el no yo que confronta la subjetividad del poeta en la dialéctica de la resistencia y la reconciliación, fundamentalmente mediante la representación de la naturaleza como fuerza femenina. Tomando como ejemplo el tratamiento que Wordsworth da a la naturaleza, Homans encuentra que esa Madre Naturaleza, como figura de lo femenino, no es precisamente el sujeto poético, no es conciencia de sí: "Es valorada porque es aquello que el poeta no es" (pág. 13). Caracterizada como materialidad, difusión, inconsciencia, esta naturaleza maternal es "prolífica biológicamente, no lingüísticamente" (pág. 13). Mientras que el yo poético de Wordsworth se construye mediante los procesos de separación y diferenciación de este cuerpo maternal aglutinador de todo, las figuras femeninas de su poesía permanecen estrechamente vinculadas a la naturaleza (pág. 20). Northrup Frye indica de qué modo tan penetrante la naturaleza se identifica con lo femenino en el romanticismo inglés en general:

> Hablábamos de la Naturaleza de Wordsworth como madre diosa, y su ascendencia psicológica en las figuras maternas se manifiesta claramente en *The Prelude*. La diosa del cereal en *To Autumn* de Keats, la figura paralela identificada con Ruth en *Ode to a Nightingale,* la novia aún virgen de la vasija griega, Psyche, incluso la Melancolía, son todas emblemas de una Naturaleza revelada. Las ninfas escurridizas o las figuras femeninas burladoras e irreverentes que se niegan a adoptar una forma definitiva, como el personaje de *Alastor* o los tipos de "voluntad femenina" de Blake; diosas blancas terribles y siniestras como *La Belle Dame sans Merci,* o mujeres asociadas con algo prohibido o demoniaco, como las hermanas amantes de Byron y Shelley, pertenecen al aspecto oculto [de una Naturaleza ambivalente]. ("Drunken Boat", pág. 21)

Pueden hacerse las siguientes dos observaciones acerca del uso romántico tan extendido de lo femenino como significante de la naturaleza. En primer lugar, la ambivalencia del signo mujer/naturaleza tratado como el "otro" del hombre está profundamente arraigada en la cultura patriarcal, como Simone de Beauvoir señaló, posiblemente por primera vez: "En la mujer el hombre busca lo Otro como Naturaleza y como su semejante. Pero ya conocemos los sentimientos ambivalentes que la Naturaleza le inspira al hombre... Alternativamente aliada o enemiga, aparece como el caos oscuro del que surge la vida, como la vida misma, y como el más allá hacia el que se dirige" (pág. 237). Clasificando a la mujer dentro de la naturaleza en su doble aspecto, la simbología romántica la distancia de la producción específicamente humana que es la cultura. De ahí la segunda observación a propósito de la lista de Frye de los símbolos mujer/naturaleza: el silencio de la figura femenina, "novia de la quietud". Incluso cuando una mujer figura en el texto como sujeto, en cuanto a que representa al otro al que va dirigido el poema, es silenciosa, se caracteriza por su receptividad y por su absorción en la naturaleza, como la Dorothy de "Lines Composed a Few Miles Above Tinturn Abbey" o la Sara de "Aeolean Harp" de Coleridge. La subjetividad hablante del lirismo romántico puede responder a la mujer o a la naturaleza "afeminada", pero nunca es suya.

Por lo tanto queda claro que la mujer escritora que se situaba de cualquier modo dentro del discurso romántico como sujeto escritor se enfrentaba y cuestionaba la premisa básica de ese discurso, la premisa que localizaba a la mujer fuera de esa subjetividad y de la producción de significado. Obviamente, las mujeres que cuestionaban el carácter sexuado del

sujeto lírico romántico tenían que acceder a algún tipo de antidiscurso, a algún tipo de representación diferente de las mujeres en relación a la subjetividad.

Una de estas fuentes de fortalecimiento de las mujeres, como apunté más arriba, fue el desarrollo de un sistema de diferenciación sexual que, al definir a las mujeres como esencialmente diferentes de los hombres, les dotaba de su propio tipo particular de subjetividad, el designado para criar a los niños y mantener los lazos afectivos de la familia nuclear. La nueva imagen doméstica de la mujer, como demuestra el estudio de Nancy Armstrong sobre la literatura inglesa de conducta del siglo XVIII, estaba vinculada al rechazo de las actitudes aristocrácticas que valoraban a la mujer por su belleza física. Comparando párrafos de un libro de conducta que describe dos tipos de mujer deseable, Armstrong llama nuestra atención sobre

> el cambio de estilo que reconoce el poder de las facultades mentales de la mujer doméstica, que estaban ausentes en el cuerpo [hermoso] del párrafo anterior. Así, esta nueva mujer "completa", merece "admiración" así como "amor" donde antes había merecido sólo "afecto". En esta comparación entre dos mujeres deseables, estamos presenciando el hecho del cambio cultural de un tipo de poder anterior basado en la exhibición suntuosa y un tipo moderno que opera mediante la producción de subjetividad. ("Domestic Woman", págs. 119-120)

El poder de la nueva mujer doméstica, argumenta Armstrong, fue psicológico: fue el poder de regular sus deseos y los de otros, creando en el hogar un espacio libre de conflictos, rivalidades y preocupaciones materiales, un complemento subjetivo necesario para el mercado de trabajo creado por las nuevas formas económicas del capitalismo. El gran número de ideólogas femeninas de la domesticidad, desde Maria Edgeworth y Sarah Ellis en Inglaterra hasta Mme de Genlis y otras en Francia, pone de manifiesto la autorización a que la nueva forma femenina se extendiera a las mujeres escritoras como expertas en la regulación necesaria de una subjetividad específicamente femenina.

El punto en el que debemos insistir es que el nuevo esquema de diferenciación sexual concedía a las mujeres el poder de la subjetividad sólo a costa de que redujeran sus deseos. Laqueur señala que la tendencia del pensamiento ilustrado que comenzaba a considerar a las mujeres una fuerza civilizadora, basaba esta creencia en una influencia femenina positiva en la falta de deseo de las mujeres: "Las mujeres están hechas para ser menos apasionadas y por lo tanto son moralmente más rectas que los hombres" (pág. 23). El vínculo entre la falta de pasión y la influencia moral civilizadora o redentora de las mujeres alcanza su apogeo en toda Europa a mediados del siglo XIX. Mary Poovey sintetiza las condiciones estrictas bajo las cuales se concedía a la mujer una pequeña esfera de poder:

> Como encarnación de los ideales puros de las clases medias, en el siglo XIX se admiraba a las mujeres por su superioridad a todos los deseos mundanos. El Ángel de la Casa victoriano, descrito como absolutamente carente de deseo sexual, tan sumamente delicado como para ser débil, deseoso no sólo de ser dependiente sino de cultivar y demostrar esa dependencia, tenía que estar absolutamente liberado de todo conocimiento corruptor del mundo material —y materialista. Por supuesto, en su propia esfera la mujer era la reina. (*Proper Lady*, pág. 35)

Así, si bien la formulación del ideal doméstico femenino proporcionaba a las mujeres escritoras una plataforma de autoridad desde la que podían cuestionar la tendencia masculina del lenguaje romántico de la subjetividad, esa misma formulación también excluía la posibilidad de la mujer de asumir los aspectos prometeicos del yo romántico. La manera de adaptar las formas de subjetividad construidas a partir del deseo, al sujeto femenino autorizado en virtud a su falta de deseo, fue un problema fundamental para toda mujer escritora que se situara dentro del discurso romántico. Las soluciones a este problema constituyen una tradición romántica específicamente femenina.

En ninguna obra se hace tan explícita la contradicción entre las normas sociales de la feminidad y los modos románticos de individualidad como en *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, que marca el comienzo de un subgénero narrativo y de un mito moderno. La lectura que Poovey hace de la novela demuestra cómo la ambivalencia de Shelley ante la autoafirmación femenina estructura su interpretación del *Prometeo Moderno*. A pesar de que al escribir la novela Shelley acometió la tarea como atrevimiento a un acto de creación, como cualquiera de sus contemporáneos masculinos —que habían acometido activamente la producción de muchos de los textos románticos ingleses canónicos durante los mismos años, 1816-1818— de hecho estaba escribiendo contra el culto romántico al yo prometeico, argumenta Poovey:

> En el curso de sus especulaciones metafísicas, poco propias de una dama, Shelley hace estallar los fundamentos del optimismo romántico demostrando que las energías egoístas necesarias para la autoafirmación —energías que parecen estar en el núcleo del modelo romántico de imaginación— ponen en peligro inevitablemente las energías del amor, negadoras del propio yo. Para resolver esta reserva, que afecta implícitamente a todos los empeños artísticos así como a otras formas de egoísmo más insidiosas, Shelley afemina esencialmente la estética romántica, derivando de las teorías de sus contemporáneos estrategias que le permitían satisfacer su deseo de autoexpresión de un modo indirecto, negador del yo y por lo tanto aceptable. ("Hideous Progeny", págs. 332-333)

Shelley resuelve su inquietud por adoptar la posición masculina del creador demostrando en su historia los efectos destructivos de cualquier separación del tejido doméstico de las relaciones sociales en el que las mujeres basaban su identidad. Como demuestra el análisis de Poovey, el deseo prometeico de Victor Frankenstein de trascender los límites humanos, de apropiarse de secretos de la naturaleza, le aparta de su familia y finalmente, encarnado en el monstruo, destruye esa familia, dejando a Frankenstein irreparablemente aislado e incompleto. Robert Walton, el joven explorador que cuenta la historia de Frankenstein, aprende la lección. Aunque comparte la vieja ambición de conocimiento y de poder del científico, "Walton sigue siendo capaz de redirigir su ambición involucionada, hacia el exterior, hacia un amor negador del yo, pues Walton nunca ha permitido que su deseo escape completamente a la influencia reguladora de las relaciones sociales" (Poovey, "Hideous Progeny", 340). Accede, por ejemplo, al deseo de sus marinos de abandonar la exploración y dirigirse rumbo al sur, hacia la familia y la comunidad. Así pues, la novela revisa la función del deseo prometeico en la configuración del yo romántico: en vez de constituir la identidad del yo, la tendencia hacia la satisfacción impide el camino hacia el sentido real y completo del yo que para Shelley se deriva de la relación con los demás.

Además de todo ello, el modo en que Shelley se presenta como sujeto escritor encarna un sentido relacional de la identidad, como observa Poovey: "La estructura narrativa en tres partes le permite determinar su papel de artista mediante una serie de relaciones y no mediante un acto de autoafirmación" (pág. 339). Evitando la voz autorial y utilizando las narraciones de tres de sus personajes para construir la historia, Shelley se distancia de la tendencia romántica hacia la representación del yo dentro del texto como sujeto escritor, una postura que le parecía demasiado presumida para una mujer. La función del autor o del creador en su caso esta feminizada en el sentido de que consiste en una conciencia estructural de las relaciones significativas que dan cohesión a las tres narraciones.

De manera que *Frankenstein,* a través de sus modificaciones radicales del modelo prometeico, pone de manifiesto la honda especificidad sexuada de la representación romántica supuestamente universal de la subjetividad. Las mujeres escritoras encontraban imposible adaptarse al lecho procrusteo tendido por los primeros escritores románticos masculinos; trataron de adaptarse mediante la distorsión de sí mismas, pero también, como Mary Shelley, modificando la forma de dicho lecho. La complejidad de las estrategias de Shelley, si bien contribuyó al poder sugestivo que las generaciones siguientes han reconocido a su innovación, también refleja la tremenda dificultad de su empresa. Las huellas de esa lucha aparecen hasta en una feminización más audaz e impenitente del prometeísmo romántico: la *Corinne* de Mme de Staël. Menos coartada que Shelley por las normas del comportamiento propio de una dama (que la autora francesa retrata explícita y negativamente en su novela), de Staël no dudó en afirmar la capacidad de la mujer de traer a la humanidad el fuego de los cielos en forma de creación artística y poética. Corinne, creada por la escritora que explicó el romanticismo alemán al público francés, se presenta orgullosamente como la contrapartida femenina del genio masculino, del poeta romántico inspirado cuyas expresiones son el desbordamiento espontáneo de un yo íntimo de dimensiones universales en su registro de sentimientos y su capacidad de imaginación.

La figura de Napoleón es un referente histórico para el yo prometeico de de Staël, como lo es para los románticos masculinos, pero Corinne es la oposición a esa figura histórica y no su reverberación complementaria. Bonaparte, que se convirtió en el archienemigo de de Staël cuando la expulsó de París en 1803 por considerarla perturbadora de su régimen, es el referente no nombrado de muchos de los personajes de su novela de 1807. En *Corinne ou l'Italie* corona a su heroína en Italia, la Italia de Bonaparte por vía del nacimiento y por conquista, y pone todo el pueblo a sus pies. Como señala Madelyn Gutwirth, "Contra el gobernador absoluto que se burló de su aspiración a un lugar en este mundo, Mme de Staël alzó la figura de la mujer en el arte, la paz, el amor, y una libertad que trascendía la ambición mundana" (pág. 182). Así pues, Corinne, e Italia, el contexto cultural que le permite ser plenamente ella misma, ofrecen a la humanidad una versión no masculina —es decir, no agresiva y no autoritaria— del poder imaginativo. En ella, el genio está plenamente feminizado. La figura mitológica relacionada con Corinne es la Sibila (la primera descripción de la heroína en la novela la compara con el retrato de Domenico de una sibila). Sin embargo, a diferencia de las profetisas griegas, Corinne está inspirada no por una deidad externa, sino por las profundidades de su propia subjetividad ricamente femenina. Su espontaneidad única, la negativa a imponer una coherencia artificial a las manifestaciones de su ser íntimo, es la clave de sus facultades creativas: constituye un modo de descubrimiento de sí mediante la interrelación con los demás y no mediante la introspección solitaria. Su especialidad como artista es la improvisación poética, es decir, la poesía de su respuesta espontánea al estado de ánimo y a las espectativas del público. Las otras formas en las que se manifiesta su genialidad artística —la danza, el canto, la interpretación, la conversación— también requieren relación con un público, con los otros.

A un modelo dominante de subjetividad creativa que podía considerarse la expresión del imperialismo napoleónico en su voluntad de reescribir la realidad de acuerdo con el deseo, de Staël opone la imagen de la creación artística como repuesta del yo conformada en interacción con un círculo de interlocutores y así afirma para el Romanticismo incipiente los valores intersubjetivos asociados con la esfera doméstica de la mujer. Al mismo tiempo, sin embargo, Corinne es víctima de las normas sociales que exaltan la figura del ángel doméstico como mujer verdadera y por lo tanto exclusivamente deseable. Tal vez encarne la genialidad femenina, pero su historia es trágica porque no acepta las condiciones limitadas de

la autoridad de la mujer: desea y crea. En consecuencia, su amante, Oswald, elige como esposa a Lucile, pasiva y desapasionada, medio hermana de Corinne. Atormentada primero por la indecisión de Oswald y destrozada después por su rechazo, Corinne se encuentra incapaz de crear y desea inexorablemente la muerte.

A diferencia del sufrimiento que en último término intensifica los poderes subjetivos del rebelde prometeico o del solitario visionario, la angustia de Corinne mina y disminuye su creatividad. La diferencia es el resultado de la dependencia de la artista de la respuesta y el reconocimiento de los demás: la inspiración de Corinne falla en el momento en el que la mirada del amado, del otro masculino, se aparta de ella, en primer lugar en su ausencia física y en segundo lugar en su elección de la mujer que encarna la feminidad abnegada que es lo contrario de la autoafirmación tajante de Corinne. Mutilada de este modo, siente que se ha hecho invisible y pierde su capacidad de crear. Como señala Gutwirth agudamente:

> La locura que amenaza a Corinne es el terror a la invisibilidad. En todas las escenas de desesperación de la obra de Mme de Staël, la causa del trauma es el no reconocimiento de la heroína como ella misma por el amado, y a través de él por el mundo. La falta de seriedad definitiva del tipo de atención que el hombre y la sociedad otorgan a la mujer es lo que provoca su miedo a la nada, causa de tanta locura real, no novelística, de las mujeres. (pág. 207)

Vemos hasta qué punto el modelo audaz de genialidad femenina de de Staël se estructuró como reacción compensatoria al hecho de la negación de la mujer como sujeto poético por parte de la cultura: en un campo cultural que postula la no existencia de la creatividad artística femenina, la figura de la artista femenina se define como su capacidad de realizar, es decir, de hacerse visible y de ganarse reconocimiento. En una versión romántica feminizada del mito prometeico, Corinne afirma el nacimiento triunfante de la artista femenina, pero reconoce la dolorosa negación con la que la recibe el patriarcado.

Mientras que el prometeísmo de la construcción romántica del yo poético choca profundamente con los códigos sociales de la feminidad del siglo XIX, las otras dos figuras románticas relacionadas del yo no parecen a primera vista tan específicamente sexuadas. Sin embargo, en los dos ejemplos de la apropiación femenina del yo romántico que acabamos de examinar, la revisión del prometeísmo también conlleva la alteración de la forma y el significado de los otros dos aspectos de la subjetividad romántica.

Vimos antes que en el paradigma romántico general, la imagen del yo como solitario separado de la sociedad por una conciencia de sí y una sensibilidad agudas, tendía con cierta ambivalencia a dar un valor positivo a la alienación, que distanciaba al yo poético del mundo histórico y social

degradado. La alienación permitía al romántico encontrar la trascendencia mediante la imaginación, o la libertad mediante la ironía. Sin embargo, tanto Mary Shelley como Mme de Staël presentan la definición del yo mediante la alienación como negativa y destructiva. En *Frankenstein*, evidentemente, la representación definitiva del proscrito no es un individuo de una interioridad trascendente y rica, sino el monstruo infrahumano y patético que en algunos sentidos parece representar las consecuencias de la exclusión del sujeto femenino de los beneficios plenos de la cultura humana por la autoridad masculina[10]. Los desiertos blancos y helados que describen su exilio transmiten la fuerza de la valoración que el autor hace de la marginación como estéril y como dolorosa. Hemos visto también cómo la figura del genio, Victor Frankenstein, pierde su facultad creativa y se hace destructivo cuando obedece al impulso de aislamiento e introversión.

Tal vez haya más ambigüedad en la novela de de Staël. La alienación de Corinne de la sociedad inglesa que obstinadamente rechaza su potencialidad íntima responde al paradigma dominante de la figura romántica cuya marginación es el sello del valor superior del yo; pero nunca hubiera podido realizarse sin la comunidad que ha elegido como alternativa a Inglaterra. Lo que es más, si bien Corinne, la triunfante improvisadora, se presenta como alternativa femenina al artista masculino prometeico, el aspecto de Corinne, que se retira del mundo tras su separación de Oswald, presenta la alienación como estado de decadencia y no como renovación de su energía creadora. De hecho, en la Corinne alienada puede verse una versión paradójica del yo romántico alienado como símbolo de la incapacidad del sujeto de transformar directamente el mundo: en la última parte de la novela, Corinne se comporta como Demeter en cierto sentido. Su aflicción, su automarginación, arruinan todo su entorno: el escenario estival de Roma y Nápoles es sustituido por los invernales Alpes italianos y una Florencia helada y sombría, y los seres humanos que la rodean están deprimidos y desesperados. La diosa apartada tiene el poder de castigar al mundo con su deseo de muerte, aunque no puede manipular artísticamente las imágenes de ese mundo de acuerdo con su deseo.

Así, más que encontrar algún tipo de valor en la ruptura entre el yo y el otro como *enfant du siècle* alienado, Mary Shelley y Mme de Staël describen la marginación como experiencia paralizadora, representada o bien por la enfermedad o bien por los desiertos polares. Igual ocurre con lo que tal vez sea la construcción femenina paradigmática del *mal du siècle* romántico, la Lélia de George Sand. La protagonista epónima de la novela padece una extremada alienación de los demás que no puede eludir ni mitigar.

---

[10] Gilbert y Gubar (págs. 237-238) argumentan, por ejemplo, que "El monstruo masculino de Victor Frankenstein puede ser en realidad una mujer disimulada" (pág. 237).

> El aburrimiento arruina mi vida, ...el aburrimiento me está matando... He visto la vida en casi todas sus fases, la sociedad bajo todos sus aspectos, la naturaleza en todos sus esplendores. ¿Qué me queda por ver?... Me vuelvo hacia mí misma con una desesperación callada, sombría y nadie sabe cuánto sufro. Las bestias irracionales que componen la sociedad se preguntan qué puede faltarme a mí, que poseo la riqueza necesaria para conseguir todos los placeres y belleza para realizar cualquier ambición. [Nadie] comprende la terrible infelicidad que me produce no haber sido capaz de apegarme a nada ni de volver a desear nada de este mundo. (pág. 204)

Esta existencia alienada hace que la vida de Lélia sea peor que estéril, puesto que ella es perfectamente consciente de su situación; provoca infelicidad a aquellos que la aman. Finalmente, Stenio, el joven poeta que la ama se suicida y Lélia a su vez es asesinada por un monje enloquecido de pasión por ella.

Publicada en 1833 hacia el final del movimiento romántico francés, esta novela encarna en su protagonista femenino los principales temas *del mal du siècle* francés: desilusión ante la historia y la sociedad humanas, duda radical ante la religión y el dogma moral, y aspiración a un ideal que no puede ser ni formulado ni realizado. En su edición de la novela, Pierre Reboul documenta la medida en la que Sand adopta el discurso del romanticismo francés contemporáneo, citando a Sénancour, Vigny, Nodier y Balzac como intertextos de *Lélia.* Lo que distingue a Lélia como sujeto *femenino* de este discurso es su relación con el deseo. En primer lugar, como mujer, Lélia es por necesidad un objeto de deseo de un modo en que no puede serlo un sujeto masculino. Parte de su alienación tiene origen en su negación a ser un objeto de los hombres —y las mujeres— que la desean, pues esta negación no le deja cabida en una economía patriarcal, como señala Eileen Silvert (págs. 48-49). "¿Por qué", pregunta Lélia a Dios, "me hiciste mujer si querías convertirme en piedra y dejarme, inútil, fuera de la vida comunitaria?"(pág. 99). Pero la misma Sand incorpora la definición de la diferenciación sexual dominante en su representación del yo romántico como mujer, convirtiendo en núcleo de la existencia problemática de Lélia su falta de deseo sexual. Su secreta aflicción, como ella misma le confiesa sólo a su hermana, Pulchérie, es la frigidez. A pesar de que es capaz de tener un deseo metafísico, está paralizada por su falta de apetito por lo material. "Sin saberlo yo, se había efectuado un completo divorcio entre mi cuerpo y mi mente" (pág. 167). En Lélia, Sand demuestra las consecuencias debilitadoras de un sistema de diferenciación sexual que conciba a las mujeres como sujetos sin cuerpos[11]. La forma femenina de la alienación romántica fue, en último término, alienación del cuerpo y del placer.

[11] Acerca de la tendencia de dar a la mujer doméstica un carácter incorpóreo, Armstrong observa: "la retórica de los libros de conducta presentaba un sujeto que de hecho no tenía un cuerpo material en absoluto" (pág. 136).

Así pues, inevitablemente, el yo romántico feminizado fue un sujeto fragmentado. La contradicción entre las definiciones reductoras de la identidad femenina y el impulso del escritor a explorar todo el ámbito del lenguaje, producía en los textos de autora femenina mencionados, un desdoblamiento del yo presentado como víctima y transgresor a la vez. Como han señalado algunas críticas feministas, Frankenstein y su monstruo son dobles del mismo sujeto: Poovey señala que el monstruo es una concreción del deseo romántico de su autor de someter las fuerzas de la naturaleza a la imaginación ("Hideous Progeny", págs. 334-337), y Gilbert y Gubar observan que tanto Victor como el monstruo representan aspectos diferentes del arquetipo prometeico (pág. 229). De hecho, el desdoblamiento de los personajes en todos los niveles de la novela —Walton y Frankenstein, William y el monstruo, por no citar más de dos ejemplos— la convierte en un verdadero salón de espejos.

Las protagonistas de *Corinne* y de *Lélia* tienen alter egos que representan las carencias inevitables de su ser femenino. La medio hermana rubia de Corinne, Lucile, es el yo que ella ha escogido no ser y su rival vencedor en relación a Oswald. Aunque divididas por una realidad social que separa el atractivo femenino de la creatividad de la mujer, las hermanas comparten un vínculo cerrado de identificación que pone de manifiesto una unidad potencial. Corinne deja a Oswald porque no puede soportar el sufrimiento de Lucile, y cuando Lucile visita a Corinne en su lecho de muerte, ésta enseña a la joven esposa rechazada cómo ser más parecida a Corinne para ganarse de nuevo el amor de su marido. Así, aunque Corinne muere a consecuencia de su derrota ante su amada rival, en otro sentido vive a través de Lucile como esposa de Oswald. Cuando tras años de separación, Lélia se encuentra con su hermana, Pulchérie, entiende que es una oportunidad de recuperar la integridad perdida, pues Pulchérie, cortesana, dedica su existencia a aquello de lo que carece Lélia: placer sexual y disfrute sensual de la realidad. Pero Lélia rechaza esta oportunidad, reviviendo un momento de separación anterior en el que se negó a identificarse con el deseo de Pulchérie. En la acción narrativa, estas mujeres autoras representan la división de sí como dolorosa pero inevitable para el sujeto femenino.

Sin embargo, en el nivel de la construcción textual o narrativa, la aceptación de las escritoras de la división de sí mismas se convierte en una solución innovadora para la representación del sujeto escritor. Veíamos antes que Mary Shelley evita presentar el sujeto narrativo de su novela como punto de vista singular, unificado, dividiendo la narración en tres voces diferentes. De este modo rechaza la ficción de la autorrepresentación del artista como subjetividad dominante que crea el texto. Lélia es aun más extremada en este sentido; al prescindir de las técnicas constructivas de Shelley, queda en posición de ser acusada de incoherencia y de contradicción (Silvert, pág. 46). Silvert ofrece una descrip-

ción interesante de la naturaleza "abierta, suelta, plural" de la narración de Sand:

> Mediante cartas, poemas, canciones, discursos, casi todos los personajes de Sand desempeñan la función del narrador en un momento u otro dentro de este texto, y cada uno deja la narración al siguiente narrador que habla o escribe directamente (a otro personaje y/o al lector) en vez de dejar que su historia pase por el filtro de un narrador general. (pág. 64)

La escritora de un texto tan abierto al diálogo intersubjetivo no se sentía obligada a construir una imagen de sí misma como sujeto escritor coherente y controlador. Como demuestran los casos de Shelley y Sand, las mujeres autoras que utilizaban el discurso romántico de la subjetividad tendían a deshacer la concepción del yo como coherente y contenido: una escritora que se opusiera a su propia socialización como mujer de su casa, se enfrentaba a la naturaleza dividida de la subjetividad en todo acto estético de la representación de sí misma.

La tensión entre el yo egocéntrico, movido por sus deseos, ideado en el discurso romántico, y el sujeto femenino, desapasionado y orientado hacia el otro, determinado por la definición burguesa de la diferenciación sexual, recorre y vincula las diversas producciones de las escritoras que acabamos de estudiar. Mme de Staël, Mary Shelley y George Sand, respondiendo a las oportunidades y a las limitaciones de la autoría femenina ofrecidas por una revolución cultural que incluía los ideales liberales, el movimiento romántico y una nueva definición de diferenciación de sexos, se convirtieron en exponentes fundamentales de una subtradición romántica. Ellas, y las muchas mujeres que contribuyeron a esta tradición, exploraron las posibilidades del lenguaje romántico de la subjetividad del sujeto femenino. Los textos que produjeron comenzaron a resquebrajar la limitación estricta de la psique femenina del ideal doméstico y cuestionaron determinados aspectos del ideal romántico del yo. Al hacerlo, anticiparon desarrollos posteriores del discurso literario: la erosión gradual de la norma doméstica femenina y la desintegración del sujeto unificado como imagen textual.

Los cambios en las pautas sociales y culturales que posibilitaron la contribución a la cultura impresa por parte de las mujeres de la clase media y alta se produjeron más tarde en España que en Inglaterra o en Francia. Las mujeres españolas comenzaron a escribir para la prensa en 1840, cuando los materiales y las estructuras literarias de que disponían incluían no sólo los textos de los escritores románticos franceses y españoles, sino también las primeras obras de la tradición romántica femenina. Dado que la literatura francesa fue el principal vehículo de introducción del romanticismo europeo en España (Byron y Goethe, por ejemplo, se solían leer en traducción francesa), los modelos de artista y sujeto femeninos ofrecidos por la obra de Mme de Staël y de George Sand fueron algunos de los factores más importantes que indujeron a las escritoras españolas pioneras a adoptar el discurso romántico como modo de expresión[12]. Estos modelos ayudaron a las mujeres españolas a solucionar el grave conflicto que se planteaba entre el paradigma romántico egocéntrico del yo creador y el ideal femenino de ángel doméstico, lo que aceleró su ascensión como norma española dominante de la identidad femenina durante la década de los cuarenta.

En los siguientes tres capítulos examinaré los cambios culturales que permitieron a las mujeres españolas participar —aunque con limitaciones específicas— en la producción literaria durante este periodo y el contexto literario que conformó esa participación. Al pasar a analizar textos escritos por mujeres españolas de la década de los cuarenta en los capítulos 4-7, podré demostrar cómo presiones comparables a aquellas señaladas en el caso de escritoras románticas no españolas anteriores, dieron lugar a rasgos similares en su adaptación y revisión de la subjetividad romántica. Al reescribir como femenino el yo romántico de la poesía lírica, dos de las autoras españolas —Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado— hicieron una contribución importante a la tradición romántica femenina europea que hasta entonces se había limitado al género narrativo. Pero ante todo, estas escritoras españolas inauguraron una tradición desconocida y no estudiada de literatura femenina que desempeñó su papel en el surgimiento de una cultura burguesa hegemónica en España.

[12] A pesar de que estas escritoras españolas sabían algo de Mary Wollstonecraft —al menos conocían su nombre y su relación con el feminismo— no he encontrado evidencias de que conocieran la obra de su hija.

1
El liberalismo y el sujeto romántico

¡Libertad! ¿pues no es sarcasmo
el que nos hacen sangriento
con repetir ese grito
delante de nuestros hierros?

CAROLINA CORONADO

LA IDEOLOGÍA BURGUESA Y EL SUJETO ROMÁNTICO

Al pasar de la presentación general del Romanticismo Europeo a la configuración de la subjetividad romántica en España, hemos de tener en cuenta desde el principio la insistencia de Rosa Chacel en que España es diferente. Pero esa diferencia no es absoluta: es una función de la forma y la evolución de la honda revolución que introdujo a España cultural y económicamente en el mundo industrial moderno. Mientras que en Inglaterra, una burguesía próspera y agresiva había conseguido establecer las condiciones ideológicas previas de la subjetividad romántica, la inviolabilidad del yo individual y la división absoluta entre el yo psicológico y el mundo social, antes del final del siglo XVIII, en España, las ideas burguesas no consiguieron la hegemonía cultural ni siquiera entre las clases superiores hasta mucho después del cambio de siglo. Como es natural, el Romanticismo —como movimiento consciente de sí y como pauta de representación del yo y del mundo— no surgió en España hasta 1830. Cuando lo hizo, estuvo marcado por el carácter prolongado, atenuado e irregular de la revolución cultural española.

Las limitaciones de la Ilustración en España ponen de manifiesto la debilidad de la burguesía española, que pasó al siglo XIX. Aunque Richard

Herr, en su estudio sobre este periodo, encontró algunas evidencias para justificar el título de dicho estudio —*The Eighteenth-Century Revolution in Spain*— el alcance de la transformación de las estructuras del antiguo régimen sigue siendo objeto de una investigación y un debate hitoriográfico muy activos. A nivel cultural, es evidente que incluso la minoría que aceptó las ideas de la Ilustración se detuvo antes de llevarlas hasta sus últimas consecuencias, especialmente en los casos en que estas cuestionaban más directamente los dogmas del Catolicismo: la nueva ciencia fue tratada como avance tecnológico y no como base para una epistemología materialista; la razón fue interpretada como uso apropiado de las facultades divinas y no como instrumento para llevar a cabo una crítica radical de las creencias aceptadas. El poder de la Iglesia como fuerza hegemónica de la cultura española hasta mediados del siglo XIX limitó el avance de una mentalidad burguesa secular que pudiera cuestionar la visión del mundo tradicional. La ausencia de la tradición protestante que proporcionó a Inglaterra, Alemania y Francia un conjunto de valores a partir de los que evolucionaron elementos fundamentales del Romanticismo, dio lugar a una diferencia significativa en la configuración del Romanticismo español.

La revolución francesa, tan crucial para el desarrollo del Romanticismo por todos los demás países de Europa, tuvo una influencia mínima en España hasta las convulsiones producidas por la invasión napoleónica. De todas las consecuencias importantes de esa invasión —la debilidad de la monarquía quedó en evidencia, la población se sumió en una lucha nacional— tal vez la más decisiva a la hora de estimular el proceso revolucionario interno de España fuera indirecta: el fomento de los movimientos de independencia coloniales que pondrían fin al imperio colonial. El gobierno perdió con las colonias una fuente de ingresos vital y la burguesía industrial y comercial perdió su principal mercado. La monarquía, tan absoluta como siempre en principio, se vio forzada a buscar nuevas fuentes de ingresos mediante la apropiación de las posesiones de su antiguo aliado, la Iglesia, mientras que la burguesía fue cada vez más consciente de que el mejor modo de favorecer sus intereses —básicamente, la creación de un mercado nacional integrado— era lograr un estado liberal moderno y sustituir las relaciones sociales tradicionales por formas que permitieran más autonomía e iniciativa individual. (Ver Fontana, *Quiebra* y "Formación")

De este modo se sentó la base para una lucha política con la que el Romanticismo español fue concomitante. El curso de los acontecimientos cambió entre 1815, cuando Fernando VII abrogó la Constitución de 1812 y el Golpe de Aranjuez de 1836, cuando María Cristina fue obligada a jurar fidelidad a esa misma Constitución; a partir de ese momento, el antiguo régimen emprendió la retirada de España, a pesar de que se produjeran frecuentes retrocesos reaccionarios. La difusión de la nueva mentalidad fue confirmada por la creciente fortuna del Romanticismo como escuela literaria.

Los intelectuales liberales que elaboraron su programa revolucionario en la Constitución de Cádiz, consideraron que el neoclasicismo era un modelo de valores culturales adecuado para sus objetivos y sus premisas: racionalidad, medida y objetividad, servían como armas de combate contra las formas culturales barrocas del antiguo régimen. Puede que no fuera más que una casualidad histórica el que el primer defensor a ultranza de la estética romántica en España fuera el conservador alemán Nicolás Böhl; sin embargo, el rechazo inicial de esta estética por parte de Joaquín de Mora y otros, corresponde a la realidad de ese momento de la revolución cultural. En las primeras décadas del siglo XIX, era necesario inculcar en la mente del público un marco secular de referencia para las relaciones sociales antes de que los ideales liberales pudieran ganar aceptación. En la medida en que las formas literarias influyeron en este proyecto, las estructuras orgánicas del Romanticismo no se destacaron suficientemente de las tradiciones predominantes de la literatura Española.

Sin embargo, hacia la década de los treinta, el liberalismo como programa político y económico se había afirmado suficientemente entre la élite gobernante como para asegurar que una porción decisiva de la estructura de poder se opusiera a la facción absolutista y reaccionaria de Don Carlos en la crisis dinástica de 1833. Cuando los carlistas pusieron fin a su insurrección armada en 1839, no quedó ninguna alternativa viable para la transformación del estado y la modernización de la economía que el gobierno central había emprendido cautelosamente. Aunque las estructuras premodernas persistentes de la sociedad española detuvieron y atenuaron esos cambios, durante esta década la mentalidad que apoyaba la revolución liberal se extendió y se reafirmó. El ascenso del movimiento Romántico, que alcanzó su apogeo entre 1836 y 1842, demuestra que en estas condiciones la vanguardia intelectual encontró que la elaboración romántica de la subjetividad era adecuada para la lucha cultural en la que se había embarcado.

Efectivamente, el Romanticismo era fundamental en la agenda cultural del movimiento liberal de la década de los treinta, pues el culto artístico a la subjetividad individual dio significados imaginativos y emocionales a las nuevas estructuras que los liberales trataron de introducir en la sociedad española. Mariano José de Larra, que fue el más concienciado de los románticos españoles, estableció esta conexión explícitamente. Analizando el curso de la literatura Española en su brillante e influyente ensayo "Literatura" (1836), elaboró lo que fue en esencia un análisis del estado de la revolución cultural en España. Larra señala que la vanguardia ilustrada del siglo anterior no podía más que fracasar en el intento de imponer gustos extranjeros a una cultura en la que no se había producido el desarrollo lingüístico ni político necesario para poder adoptar nuevos valores y conceptos, pero declara que el momento presente ofrece nuevas posibilidades:

En el día numerosa juventud se abalanza ansiosa a las fuentes del saber. ¿Y en qué momentos? En momentos en que el progreso intelectual, rompiendo en todas partes antiguas cadenas, desgastando tradiciones caducas y derribando ídolos, proclama en el mundo la libertad moral, a la par de la física, porque la una no puede existir sin la otra. (2: pág. 133)

Encontramos aquí la premisa en la que se basa la nueva mentalidad, o el "progreso intelectual" como lo denomina Larra: la construcción del yo individual, esa unidad física y moral cuya autonomía a priori justifica y reclama la libertad proclamada en este párrafo.

La confianza de Larra en que la nueva verdad triunfaría sobre las antiguas formas de pensamiento fue en gran medida fruto del momento histórico: Juan Álvarez Mendizábal había sido nombrado primer ministro y prometía resultados milagrosos de la reforma fiscal, agraria y legislativa en meses. Para Larra, el "progreso intelectual" estaba a punto de llevar luz a España, de conseguir la aceptación de las premisas de la ideología liberal.

La transformación cultural y la sociopolítica estaban pues estrechamente relacionadas en la mente de Larra: "Esperemos que dentro de poco podamos echar los cimientos de una literatura *nueva,* expresión de la sociedad *nueva* que componemos, toda de verdad como de verdad es nuestra sociedad" (2: págs. 133-134). La ansiedad que revela el énfasis del autor en dos palabras "verdad" y nueva" pone de manifiesto la inseguridad de las premisas culturales burguesas en España. Como visión del mundo aún no suficientemente integrada en las prácticas sociales como para ser inconsciente, o al menos superar la necesidad de demostración, conserva tanto para el escritor como para el lector el sentido de algo nuevo, de sustitución por algo diferente, y por lo tanto no singularmente incontestable. Lo que es más, el uso de la cursiva hace pensar que la "nueva verdad" se refiere a un conjunto de conceptos para los cuales el lenguaje aún no ha sido plenamente elaborado: el escritor ha de apoyarse en un tipo de ademán ante el público para reforzar el significado de lo que dice. Pero este es precisamente el mensaje de Larra: ha llegado la hora de crear un discurso literario que encarne la nueva verdad de la nueva sociedad.

Larra define algunas repercusiones fundamentales de la "verdad" en un párrafo que pone de manifiesto de inmediato su lucidez y la dificultad que planteaba su aceptación consciente de una ideología:

En política el hombre no ve más que *intereses* y *derechos,* es decir, *verdades.* En literatura no puede buscar por consiguiente sino *verdades.* Porque las pasiones en el hombre siempre serán *verdades,* porque la imaginación misma, ¿qué es sino una *verdad* más hermosa? (2: página 133)

Hay una tensión lógica entre la estructura silogística del argumento y las diferencias semánticas entre los términos del silogismo. A modo de común denominador que vincula la política y la literatura, el significado de la palabra "verdad" se ha ampliado para reunir los valores románticos de pasión e imaginación con los valores liberales de intereses y derechos. Así, la nueva definición de "verdad" implica la premisa básica de la ideología liberal, que la realidad común en la que se basan la sociedad, la política y la literatura es el sujeto individual. Sólo mediante la comprensión de que la verdad es el locus en el que coinciden pasiones e intereses podemos dar sentido al argumento de Larra.

Con esta ecuación, Larra establece una conexión entre el programa revolucionario liberal y la agenda literaria del Romanticismo, pues de acuerdo con este esquema, el modelo de sujeto individual que subyace a la "verdad" ha de ser propagado y elaborado por ambos movimientos en diferentes ámbitos de actividad social. Larra insinúa que la subjetividad expresada como interés propio, que lleva consigo sus derechos inalienables, se ha convertido en la realidad que han de reflejar las estructuras políticas y económicas; esa misma realidad ha de representarse en el arte como verdad íntima del sujeto, pasiones, fantasías, imaginación. El deseo está en el núcleo de este esquema conceptual como pegamento que une el interés propio y la pasión, que son la sustancia de la subjetividad. Lo que Larra pide insistentemente a su generación es sencillamente el proyecto de dejar espacio para que el sujeto individual exprese su deseo en la práctica artística, política y económica: en otras palabras, la fundación de una nueva sociedad y de una nueva literatura.

Por supuesto, la libertad es la reivindicación fundamental de ese proyecto: *"Libertad* en literatura, como en las artes, como en la industria, como en el comercio, como en la conciencia. He aquí la divisa de la época, he aquí la nuestra, he aquí la medida con que mediremos" (2: pág. 134). Al vincular la moral a la libertad material —"la una no puede existir sin la otra", había observado antes en el mismo ensayo— Larra va más allá de la mera emancipación de la convención literaria establecida, con la que los contemporáneos identificaban al movimiento romántico. El objetivo de su ensayo es exponer la función de la literatura en una revolución cultural que ha llegado la hora de emprender: es necesaria libertad para que la literatura pueda representar la nueva verdad requerida por una nueva sociedad. La perorata del artículo reune palabras clave dotadas de un significado especial, al apelar Larra a su generación para producir una nueva literatura que sea

hija de la experiencia y de la Historia..., apostólica y de propaganda; enseñando verdades a aquellos a quienes interesa saberlas, y mostrando al hombre, no como debe ser, sino como es, para conocerle; literatura, en fin, expresión toda de la ciencia de la época, del progreso intelectual del siglo. (2: pág. 134)

El lenguaje de esta afirmación final puede parecer más cercano al discurso de la Ilustración que al del Romanticismo. Sin embargo, el reconocimiento de que el ensayo ya ha dejado claro que "progreso intelectual" significa aceptación del marco ideológico liberal y que la "verdad" se refiere tanto a la subjetividad individual como a los derechos inalienables, nos permite descubrir que en "Literatura" Larra ha delimitado el espacio teórico en el que el Romanticismo literario puede participar dentro de la revolución cultural de España.

Larra no fue por lo general tan optimista acerca de las perspectivas de transformación cultural, e incluso en este ensayo las referencias a la necesidad de proselitismo ponen de manifiesto hasta qué punto el proyecto de una nueva literatura y una nueva conciencia requerían esfuerzo. En un ensayo posterior, "Horas de invierno" (Dic. 1836) expuso dramáticamente su sentimiento de frustración ante la recepción de su mensaje, en un párrafo muy conocido: "Escribir en Madrid es llorar, es buscar voz sin encontrarla, como en una pesadilla abrumadora y violenta... ¿Quién oye aquí?" (2: págs. 290-291). Aunque el cambio de mentalidad parecía lento desde punto de vista de la corta vida de Larra —su suicidio a los veintiocho años, pocas semanas después de escribir este párrafo, nos da la medida de su frustración— a la larga revela que entre el público letrado, aunque era pequeño, algunas de las premisas de la nueva ideología se daban por garantizadas hacia 1836. Con la excepción de la facción carlista, que enseguida sería derrotada, las tendencias políticas principales, tanto las conservadoras como las progresistas, admitían algunos derechos humanos inalienables y la necesidad de algún grado de expresión política y económica del interés propio. Los principales líderes moderados habían sido revolucionarios liberales militantes a comienzos de la década de los veinte; hacia 1830, habían templado y atenuado su postura, pero no renunciaron a sus principios básicos.

Tal vez aquello que mejor ilustra el cambio de mentalidad que acompañó al ascenso del movimiento romántico en España sea la actitud ante el lugar y el significado de las representaciones de la vida íntima. La visión tradicional, sostenida y reforzada por la Iglesia, consideraba que la descripción de la vida pasional de la psique eran significativas sólo en la medida en que demostrara los principios absolutos de la moral y la metafísica. Por ejemplo, una de las primeras traducciones de *Die Leiden des jungen Werther,* recibió el nombre de *Cartas morales sobre las pasiones.* Pero un censor de 1802, al describir sus expectativas como lector —que la novela no satisfacía— demuestra aún más dramáticamente lo poco que estaba preparada la mentalidad tradicional para comprender las innovaciones de Goethe cuya finalidad era la presentación de la subjetividad:

> Cuando leí el título de la obra creí, desde luego, que su objeto... se dirigía a enseñar a los hombres lo que son estos movimientos del alma que llamamos pasiones, su origen, su naturaleza, su número y efectos, el uso de ellas y los preservativos para contenerlas y sujetarlas a la parte superior y a la ley, y... creí que... se ordenaba a que el hombre, des conocimiento de sus pasiones pasase a conocerse a sí mismo, y después a Dios, ... pues estos conocimientos son el cimiento de nuestra verdadera felicidad. (González Palencia, pág. 291)

Las expectativas del censor, tan alejadas del texto al que se enfrentaba, ponen de manifiesto el abismo que separaba la preocupación romántica por la subjetividad de la ideología tradicional española. La representación literaria del yo íntimo, que los románticos habían acometido como exploración del yo ilimitado, único y potencialmente trascendente, tenían validez para la mentalidad de la que habla el censor sólo como medio para medir y clasificar los movimientos de la psique de acuerdo con las categorías escolásticas, y sujetarlos así a la ley de la razón o del orden divino que trasciende y anula la emoción y la perspectiva individual.

Dieciséis años más tarde, un conjunto mucho más moderno de premisas conformaron un tratado sobre el drama publicado por Agustín Durán, un crítico literario conservador que defendió la tradición dramática del Siglo de Oro español del descrédito de los críticos basado en las doctrinas neoclásicas francesas (es decir, de los liberales que recurrían a los valores de la Ilustración). Durán parte de la base de un relativismo cultural que le sitúa mucho más cerca de los románticos europeos que del censor de 1802:

> [L]a diversidad del gusto de las naciones, en materias de teatro, procede de la diferencia de sus necesidades morales, y de sus modos de existir, juzgar y sentir, a cuyas modificaciones tienen los poetas que acomodar la expresión y formas de sus pensamientos, sin que por esto deba creerse que se hallen en diverso estado de ilustración. (pág. 70)

Además, Durán recurrió a las premisas modernas del individualismo para defender las tradiciones literarias españolas, que identifica con la literatura "romántica" de la Europa Cristiana contraria a la antigüedad clásica:

> [E]n la literatura clásica se mira al hombre por sus actos exteriores solamente, y sus virtudes y vicios se consideran en abstracto, prescindiendo siempre del sujeto a quien se aplican... El objeto y fin que se proponen los poetas románticos... es... el de retratar al hombre individual, dominado con más o menos vehemencia de las pasiones, vicios, o virtudes de que es capaz el corazón humano; es, en fin, el de formar la historia del hombre interior considerado como individuo. (págs. 84, 85)

De hecho, la individualidad y la interioridad del sujeto se convierten en la medida de lo verosímil dentro del argumento de Durán contra las unidades neoclásicas, en el que sostiene que los cambios primordiales

del sentimiento individual no pueden restringirse verosímilmente a un periodo de veinticuatro horas (pág. 86). Durán no hacía depender el valor de la historia del individuo interior de su demostración de las verdades eternas, como lo hacía el censor de 1802; en vez de ello, el hombre "individual interior" (pág. 83) se considera la realidad básica cuya representación es verdad en literatura. En las afirmaciones de Durán va implícito algo aproximado a la última formulación de Larra acerca de la nueva verdad en la literatura y la sociedad, salvo que para Larra la modernidad era el presente y el futuro, mientras que para Durán era el pasado cristiano.

Sin embargo, el texto de Durán es de carácter transitorio dada su imposición de un marco teológico sobre el relativismo cultural e histórico de su argumento. Aunque el desarrollo histórico que alteró la moral, los gustos e incluso las verdades de la sociedad antigua es la piedra angular de su defensa de la literatura "romántica", no admite más cambios históricos una vez que se haya establecido la sociedad cristiana. La contradicción se manifiesta de otro modo cuando justifica la descripción moderna del hombre interior mediante la referencia a la verdad divina: "Repetiremos, finalmente, que la sublime e ideal belleza de este último género se alimenta y sostiene en los inmensos espacios de la eternidad, en la sumisión del entendimiento humano a la fe divina" (pág. 86). Así, en el *Discurso* de Durán se deja sentir la pervivencia de la antigua visión del mundo, como vacilación entre la historia y la teología, entre el individualismo y la doctrina católica.

Lo que demuestra el ejemplo de Durán es que incluso antes de la muerte de Fernando VII y de la vuelta de los liberales exiliados, aun bajo las condiciones de censura estricta que prevalecían a finales de la década de los veinte, las premisas básicas del la ideología burguesa estaban arraigando en España. Según Robert Marrast, "el *Discurso* representa un momento importante en el desarrollo de ideas en España, en la medida en que constituye la cristalización de tendencias declaradas más o menos claramente" (pág. 257). Pero, como también señala Marrast, la exposición de Durán de las tendencias ideológicas y literarias nuevas era muy conservadora: "Se trataba sobre todo... de evitar que los valores morales tradicionales de España fueran cuestionados o rechazados bajo la influencia de un romanticismo que, en Francia, después de 1825, se había identificado con el liberalismo"(pág. 257). Efectivamente, Durán ayudó a fundar la línea más conservadora del Romanticismo español, de carácter profundamente nacionalista, medieval, y contrario a todas las posiciones sociales progresistas. Sin embargo, como hemos visto, incluso en este polo menos liberal de la élite intelectual, el individualismo y el nuevo interés por la interioridad del sujeto estaban firmemente arraigados.

En el otro extremo del espectro político, el líder liberal exiliado, Antonio Alcalá Galiano, también jalonó el terreno desde el que se envió a Es-

paña el Romanticismo. Su prólogo de 1834 a *El moro expósito* [1] de Ángel Saavedra, que en algunas ocasiones se ha considerado el manifiesto del romanticismo español, no parte de premisas notablemente diferentes de las del *Discurso* de Durán, a pesar del contacto más directo de Alcalá con el Romanticismo inglés. Alcalá, aunque con diferentes palabras, también afirma que la subjetividad es el material privilegiado de la literatura:

> [S]e ha de observar siempre la regla de que sólo es poético y bueno lo que declaran los hechos de la fantasía y las emociones del ánimo. Todo cuanto hay de vago, indefinible e inexplicable en la mente del hombre, todo lo que nos conmueve,... creaciones... Cuya identidad con los objetos reales y verdaderos sentimos, conocemos y confesamos, en suma, cuanto excita en nosotros recuerdos de emociones fuertes, todo ello, y no otra cosa, es la buena y castiza poesía. (Alcalá, pág. 110)

Además de utilizar una fraseología que recuerda al prólogo de Wordsworth a *Lyrical Ballads* —"sentimientos poderosos... recogidos en tranquilidad"— Alcalá difiere de Durán principalmente en que considera la subjetividad casi un principio absoluto de la literatura; afirma que la función de la poesía en la antigua Grecia como en el presente es la expresión "de recuerdos pasados y emociones presentes" (pág. 125). Es interesante señalar que "los objetos reales y verdaderos" de la creación literaria se asocian inevitablemente en esta formulación a los movimientos de la psique. En Alcalá, no hay ninguna referencia a una realidad teológica trascendente como referente último de la experiencia psicológica y su expresión literaria. En vez de ello, la realidad del sujeto individual es la prueba definitiva de la verdad de la poesía.

Las afirmaciones de Alcalá Galiano acerca de la poesía, revelan por tanto una integración más segura y completa de la ideología burguesa que la que se manifiesta en Durán. Los principios liberales aparecen explícitamente en la superficie del texto de Alcalá cuando explica la artificiosidad de la literatura española del siglo XVII como expresión de una sociedad "a quien el poder crecido de sus reyes daba vanidad, mas no felicidad y verdadera grandeza, y para la cual no eran el gobierno, las leyes y la religión materia de examen libre y de atrevida controversia" (pág. 115). Esta visión contrasta profundamente con la opinión positiva que Durán tenía del drama del siglo XVII y de la autoridad de la monarquía y de la Iglesia, que, según su argumento, permitían nuevas alturas de creatividad (pág. 82). Los dos críticos representan claramente los extremos opuestos del espectro político: uno es un liberal concienciado y otro un conservador en sen-

---

[1] Vicente Llorens señala que aunque el prólogo de Alcalá, profundamente influenciado por la literatura inglesa, fue considerado un manifiesto romántico, tuvo escasas repercusiones entre los escritores románticos españoles, que estaban completamente adoctrinados por las ideas francesas (págs. 80-81).

tido político y religioso. Sin embargo, más allá de sus diferencias, encontramos entre ambos un fondo ideológico común —tal vez no tan firme en el caso de Durán como en el de Alcalá Galiano— en la premisa básica de que la subjetividad individual constituye una realidad elemental.

En este sentido, Larra tenía razón al afirmar en 1836 que había llegado el momento de que la literatura explorara las nuevas verdades sentidas por una sección cada vez mayor del público literario. A partir de 1835, la idea de que la realidad subjetiva era el material de la expresión artística se convirtió en un lugar común de la crítica literaria española. Sin embargo, el cambio ideológico que proporcionó la base que posibilitó el desarrollo del culto romántico al yo fue tan tenue y frágil como el triunfo de las formas políticas y económicas burguesas en España durante comienzos del siglo XIX; en consecuencia, casi todo el Romanticismo español siguió la línea de Durán: imitativa, orientada hacia el pasado, profundamente nacionalista. Sin embargo, incluso los productos más centrados en la tradición del movimiento reclamaban una libertad nueva para la expresión subjetiva y contribuyeron a la elaboración de un vocabulario del yo sujeto de sentimientos. El romanticismo español desarrolló por tanto modelos del sujeto lírico que guardaron un gran parecido con sus réplicas en el resto de Europa y que, como ellas, eran marcadamente sexuados.

Las mujeres en el proyecto liberal

La liberación del individuo era en algún sentido —aunque en diferentes grados de radicalismo— el común denominador de la revolución liberal y del movimiento romántico en España. Larra nos ha demostrado la unidad fundamental de los programas políticos y culturales: mientras que una reforma política ha de crear el espacio social y económico en el que el sujeto pueda ejercer sus derechos y desarrollar sus intereses, la innovación literaria ha de sacar a la luz los espacios íntimos de ese mismo sujeto, en los que el deseo y la fantasía forman parte de la realidad tanto como las acciones que generan. Los términos abstractos en los que se expusieron las justificaciones teóricas del proyecto romántico liberal implicaron que todos los individuos, todos los sujetos humanos, tenían derecho a esa liberación. Sin embargo, tanto la práctica liberal como las manifestaciones literarias más concretas de su ideología ponían de manifiesto que el ideal liberador era por encima de todo un proyecto clasista, orientado hacia el cambio de las condiciones de vida de una élite privilegiada pero no hacia la liberación de las clases inferiores de la opresión política y económica. El prejuicio de clases no era el único que excluía a determinados sujetos del proyecto de liberación. El prejuicio sexual estaba presente abierta e inconscientemente en el movimiento liberal español.

Así como incluso las exigencias más radicales de las facciones liberales, incluso las más avanzadas de algunas de las constituciones elaboradas

entre 1812 y 1854, no concebían la extensión del sufragio a quienes carecieran de propiedades, la posibilidad de garantizar el voto a las mujeres estaba fuera de lugar. Tampoco existía ninguna preocupación, en la era de las reformas legales que aseguraron el derecho absoluto de la propiedad, por garantizar a las mujeres el mismo derecho de propiedad. Según el código legal de la Edad Media, las mujeres casadas eran sujetos jurídicos parcialmente: podían cometer crímenes y testificar en los juicios, pero una mujer casada no podía hacer contratos ni emprender ninguna acción legal sin el consentimiento de su marido (o, en su ausencia, el de un juez). Esto daba al marido un control absoluto sobre cualquier propiedad a la que su mujer tuviera derecho. En vez de rectificar esta situación, las reformas legales del siglo XIX eliminaron las áreas marginales del control de propiedad que la ley feudal había permitido a las mujeres: "A lo largo del siglo XIX se fueron subrayando las prerrogativas que el marido tenía tanto sobre su esposa como sobre los bienes de la misma, de forma que [ya en 1868], la mujer al casarse entregaba incondicionalmente tanto la administración de sus bienes propios como a los de la sociedad conyugal" (López-Cordón, pág. 89).

Aun así, las consideraciones acerca de las nuevas premisas en las que se basaba la transformación social no dejaban de lado a las mujeres completamente. Incluso el más tímido de los moderados pensaba que el conjunto de las mujeres se veía favorecido en la sociedad moderna. Agustín Durán, que en su *Discurso* concibe el paso de la antigüedad a la Edad Media cristiana, el momento constitutivo del mundo moderno, señala lo que la nueva civilización más centrada en el individuo significó para las mujeres:

> Prevalecida mujer de todas cuantas gracias y dulzura la dotó Naturaleza, llegó a ser la piedra fundamental de la felicidad doméstica... Compañera y no esclava del hombre, participaba igualmente que él de los bienes y males, de los placeres y de las penas (pág. 81).

Aquí encontramos el paradigma básico compartido incluso por los contemporáneos de Durán más progresistas: la existencia femenina se confinaba al mundo doméstico privado, dentro del cual compartía la existencia del hombre. Dado que no tenía sitio en la esfera pública, no le fueron atribuidos derechos políticos ni intereses económicos propios; sólo tenía status legal por medio de un hombre: padre o marido. Ni siquiera en su único espacio vital, el ámbito privado, era considerada un individuo autónomo sino un adjunto del hombre, la fuente de su felicidad doméstica. En el texto de Durán es incluso cuestionable que la mujer tenga su propia subjetividad, dado que participa en placeres y tristezas cuyo sujeto es ambiguo: la estructura gramatical no deja claro de quién se predican "los bienes y los males", "los placeres y las penas". Así, en el esquema liberal, la mujer puede ser como máximo sólo la mitad de esa unidad —el

sujeto individual— de la que partía la nueva visión de la sociedad; sólo tenía un lado privado, emociones e imaginación, pero no intereses. En el peor de los casos, la mujer no era siquiera un sujeto parcial, sino simplemente una función de la subjetividad masculina.

En la década de los treinta, los liberales reiteraron y aceptaron la afirmación de Durán de que la cristiandad y la civilización moderna habían liberado a las mujeres suficientemente de su esclavitud en el harén oriental. Juan López Pelegrín, colaborador del liberal *El Español,* afirmó en 1836 que "[l]a primera conquista de la civilización ha sido de la libertad del bello sexo; respecto del feo quedan todavía sus dificultades que deslindar" (pág. 3). Resulta chocante que la libertad de la mujer haya sido más fácil de conseguir que la del hombre, aunque todo se aclara unas líneas más abajo: "[L]a mujer ha conquistado su independencia hasta donde lo han permitido las leyes del pudor y del decoro". Es decir, las leyes de la naturaleza y la sociedad no conceden a las mujeres el mismo grado de independencia que el que buscan los hombres.

López Pelegrín afirma en el siguiente párrafo que las mujeres no desean un papel activo en la vida pública, que encubre demasiados peligros para su pureza. Estas afirmaciones bien pueden ser una respuesta a las ideas acerca de las mujeres que los discípulos del socialismo utópico francés habían empezado a extender por España. El artículo "Congregaciones modernas: Los sansimonianos", publicado en una revista de Madrid en 1837 y que disiente de la posición de López Pelegrín es un ejemplo de este discurso de contestación: "El cristianismo ha librado a las mujeres de la servidumbre; empero las ha dejado sujetas a la inferioridad, y todavía las vemos en toda la Europa cristiana condenadas a una inhabilitación religiosa, política y civil" (pág. 233). Este artículo sostiene que según las enseñanzas de Saint Simon, garantizar a las mujeres derechos políticos plenos e igualdad cívica con respecto a los hombres no destruiría el carácter sagrado del matrimonio sino que lo confirmaría.

Las ideas socialistas francesas provocaron una explosión de burlas en España (aunque, según Antonio Elorza, en Cádiz y Cataluña arraigaron pequeños núcleos de fourieristas), donde la inversión de la idea de que las libertades políticas no tenían relevancia para las mujeres fue motivo de sátiras. *El Jorobado,* periódico satírico, publicó un artículo titulado "Una sesión en una asamblea de mujeres", cuyo encabezamiento era ya suficiente para dejar claro su tono de burla: "Emancipación de la mujer. —Discusión de los derechos de la mujer. —Reforma de las leyes relativas a la mujer, etc." (pág. 3). El mismo motivo se utiliza como anuncio de la intención satírica de un nuevo periódico burlesco titulado *Gobierno Representativo y constitucional del Bello Sexo Español.* Los editores proclaman que "la empresa de esta original publicación mensual...ha conseguido...que en la portada de cada entrega vaya una viñeta o lámina que representa el grandioso acto de la apertura de las primeras cortes femeninas" *(El Eco,* pág. 4). Estos ejemplos dejan claro que, con la excepción de pequeños grupos de utópicos, no hubo ningún propósito serio de extender las ventajas económicas y políticas del programa liberal a las mujeres, cuya liberación se entendía sencillamente como liberación del harén mediante el matrimonio cristiano.

Si bien las formaciones ideológicas a través de las cuales se desarrolló en España la revolución cultural burguesa diferenciaban estrictamente entre sujetos individuales de un sexo u otro, este prejuicio no era más accidental que el prejuicio de clase que caracterizaba aquella revolución. De hecho, los dos prejuicios estaban muy relacionados, como se demuestra una vez más en la obra de Mariano José de Larra. Como progresista que era, excepcionalmente consciente de las contradicciones que se daban entre el pensamiento liberal y su práctica, Larra solía expresar con claridad los puntos conflictivos de la ideología contemporánea. Su crítica del drama romántico de Alexandre Dumas, *Anthony,* que se representó en Madrid en verano de 1836 demuestra cómo los códigos de la diferencia sexual se introducen de nuevo en la conciencia burguesa que estaba formándose.

A diferencia de "Literatura", escrito seis meses antes, la crítica de *Anthony* se centra en un texto romántico concreto y por lo tanto en una expresión concreta del lado subjetivo privado del individuo. El drama francés representa la historia de una pasión amorosa que rompe las normas sociales: Anthony convence a Adèle, una mujer casada de la que se enamora, de que su amor es un valor absoluto por encima de las leyes morales comunes; ella escapa con su amante, abandonando a su esposo. Así, *Anthony* plantea de forma concreta la pregunta que estaba implícita dialécticamete en la demanda de libertad del propio Larra: ¿Cuál es el límite justo en la libertad? La primera parte de la crítica de Larra trata estos temas desde el punto de vista histórico y político, dejando el análisis del drama en sí para más adelante. En primer lugar aborda el tema de la revolución liberal española, que ahora interpreta de una forma mucho más negativa a como la había interpretado en "Literatura". Argumenta que el drama francés, una representación de lo que es la libertad llevada hasta sus últimas consecuencias, puede tener efectos negativos en el público español. Aunque admite que España ha de buscar las libertades descritas en su ensayo anterior, añade desesperanzado que todo lo que conseguirá será "libertad para recorrer ese camino que no conduce a ninguna parte" (2: pág. 248). La primera parte concluye con la promesa de Larra de analizar a continuación las implicaciones sociales de *Anthony,* que es "la personificación de la desorganización social" (2: pág. 248). La segunda parte de esta crítica comienza identificando como principal amenaza del orden social la imagen que Dumas expone de las relaciones maritales y familiares, especialmente la idea de que el vínculo matrimonial coarta la libertad de la mujer tiránicamente. No ha de extrañarnos que en el ensayo de Larra la mujer aparezca como el punto crucial de la tensión entre la expresión de la subjetividad individual y la necesidad de orden social, ya que las

mujeres eran, al fin y al cabo, el "núcleo" de la vida privada y las "leyes del pudor y del decoro" parecían limitar su libertad necesariamente.

La crítica del drama de Dumas pone de manifiesto la unidad esencial de lo público y lo privado, lo político y lo literario, en la concepción de Larra. En el primer párrafo, funde hábilmente las relaciones de clase de poder con las representaciones dramáticas de las relaciones familiares:

> En la literatura antigua era principio admitido que todo padre era un tirano de su hija... De aquí pasaba el poeta a pintar la tiranía de la familia, imagen y origen de la del Gobierno: cada hijo puesto en escena desde Menandro acá... es una viva alusión al pueblo. (2: pág. 249)

Los dos términos de la relación de poder designada en este párrafo —gobierno y pueblo— hacen pensar que Larra identifica el estado con la aristocracia oligárquica contra la cual el "pueblo", o la ciudadanía general (es decir, la burguesía) orientaba su lucha. Dado que la interpretación de Larra del conflicto padre-hijo expresa la forma en la que concebía la lucha de clases, su tono al hacer esta observación es ligeramente irónico.

Sin embargo, la ironía se acentúa cuando afirma que la nueva configuración se ha hecho predominante en el drama moderno:

> [L]a cuestión en el teatro moderno gira entre iguales, entre matrimonios; es principio irrecusable según parece que una mujer casada debe estar mal casada, y que no se da mujer que quiera a su marido. El marido es en el día el coco,... el monstruo opresor a quien hay que engañar... ¡Infelice! ¿Hay suerte más desgraciada que la de una mujer casada? (2: pág. 249)

La fuente del profundo sarcasmo aquí es la aplicación de la oposición "tirano" / "víctima de la opresión" —perfectamente aceptable cuando se refiere al gobierno y al pueblo— a la pareja "marido" / "mujer". El texto implica que el autor y el lector comparten la idea de que la demanda liberal de liberar al individuo de las limitaciones de una jerarquía tradicional se vuelve absurda cuando procede de una mujer. Incluso el poeta romántico que imagina una subjetividad femenina que resiste la opresión de la obligación social es objeto de crítica: "El poeta se pone de parte de la mujer,... porque el corazón... no puede amar siempre, y no debe ligarse con juramentos eternos" (2: pág. 249). Las siguientes observaciones sarcásticas demuestran porqué, por el contrario, la libertad de las mujeres debe restringirse:

> [L]a perfección a que camina el género humano consiste en que una vez llegado el hombre a la edad de multiplicarse, se una a la mujer que más le guste, dé nuevos individuos a la sociedad; y separado después de su pasajera consorte, uno y otra dejen los frutos de su amor en medio del arroyo... abandonados a sus propias fuerzas y de los cuales cuida la sociedad misma, es decir, nadie. (2: pág. 249)

El razonamiento es claro: las tendencias que se desarrollan en *Anthony* amenazan el fundamento mismo de la sociedad proponiendo que un "derecho del hombre" tan elemental como la libertad se extienda al único ámbito de la existencia de la mujer: la vida en familia, el matrimonio y la reproducción. El espacio de las mujeres marca la frontera en la que la libertad individual, que hasta ese punto ha sido positiva, se convierte en una fuerza que trastorna la sociedad.

Recurriendo a tópicos conservadores acerca de la mujer y de la libertad sexual para fundamentar su ataque a la obra de Dumas, Larra subraya el trasfondo político de la crítica en general, que propone indirectamente que el proceso revolucionario conduce a la "desorganización social" (2: pág. 248) en el ámbito de las relaciones de clase así como en la vida doméstica. El párrafo citado más arriba acerca de los diferentes conflictos que se presentan en el drama antiguo y en el moderno considera evidente la idea de que la sociedad moderna ha eliminado la opresión que caracteriza las sociedades anteriores: "[A]penas hay en la sociedad de ahora opresor y oprimido" (2: pág. 249). Esta afirmación se hace más creíble para el público de Larra —o al menos se atenúa su carácter irónico[2]— por el hecho de que en este contexto Larra no alude a una sociedad específica como España sino que da a la expresión "la sociedad de ahora" un sentido más abstracto: "el tipo de sociedad que pensamos que existe en Francia e Inglaterra". El lector llega a deducir que la sociedad moderna ha alcanzado los objetivos de la revolución burguesa eliminando la opresión que ha caracterizado a las sociedades previas y considerando a todos los ciudadanos iguales ante la ley.

El matrimonio se convierte en una metáfora literaria para esta igualdad social cuando Larra pasa a considerar las tendencias del drama moderno: "[L]a cuestión en el teatro moderno gira entre iguales, entre matrimonios" (2: pág. 249). Esta metáfora le permite a Larra, como hemos visto, ridiculizar la aplicación de las ideas revolucionarias a las relaciones entre los sexos. Y lo que es más, una vez que se ha establecido el paralelismo entre la política de clases (padre contra hijo o gobierno contra pueblo, como lo interpreta Larra) y la política sexual del matrimonio, el sarcasmo dirigido a las reivindicaciones del drama moderno para la mujer también implica una condena de cualquier nueva reivindicación por parte del pueblo. En este sentido, al castigar al modo en que Dumas representa el matrimonio, Larra también advierte al "pueblo" de que si reclama más libertad y más derechos, se está comportando de un modo tan caprichoso

[2] Los lectores de Larra en 1836 tenían fresco el recuerdo de su sátira vehemente en artículos publicados sólo unas semanas antes, como "Dios nos asista" o "Los barateros", que dejaban claro que había mucha opresión en España. En "Los barateros" (abril de 1836), por ejemplo, la personificación de la sociedad española señala sus propias deformidades: "No ves que me falta la base del cuerpo, que es el pueblo? ¿No ves que ando sobre él, en vez de andar con él?" (2: pág. 206).

y destructivo como una esposa rebelde. Este mensaje subliminal sale a la superficie en la siguiente parte importante del artículo, que acusa al héroe de *Anthony* y al mismo Dumas de no estar satisfechos con el *status quo* [3].

Por lo tanto, Larra nos proporciona un ejemplo revelador de cómo los prejuicios clasistas y sexuales de la ideología liberal española de comienzos del siglo XIX se reforzaron mutuamente. Los mecanismos para limitar y ridiculizar el potencial de los ideales liberadores presentaban a la mujer como un tipo de línea fronteriza: su función "natural" dentro de la familia marcaba el punto en el que debía detenerse la innovación "social". Esta localización de la mujer en una frontera reproduce sencillamente una tendencia antigua de la cultura patriarcal. "La mujer no encarna ningún concepto fijo", nos dice Simone de Beauvoir; en vez de ello representa aquello que media entre el Yo y el Otro, la conciencia y el vacío, el Hombre y la Naturaleza: "El hombre busca en la mujer el Otro como Naturaleza y como su semejante" (págs. 236-237). Las representaciones que sirven de frontera son necesariamente molestas y ambivalentes. En España, el discurso liberal y romántico reconoció en alguna ocasión la semejanza entre hombre y mujer, convirtiendo a esta última, como afirma Durán, en "la compañera del hombre", y en partícipe secundaria de su subjetividad. Al mismo tiempo, este discurso relegaba lo femenino al ámbito de lo natural identificándolo con la función reproductora, como hace el argumento de Larra; así, identificada con la otridad, la mujer siguió siendo objeto de la conciencia, y no sujeto de ella.

SUBJETIVIDAD FEMENINA

La ambigüedad de la condición de la mujer en el marco conceptual del liberalismo se refleja en los conceptos de subjetividad femenina que predominaron en el periodo romántico. Cuando a finales de este artículo sobre *Anthony* Larra pasa de considerar las necesidades de la sociedad a considerar el imperativo del deseo individual, pone de manifiesto una doble intencionalidad al tratar el tema de la mujer como sujeto. Al comienzo del párrafo final, la afirmación de la pasión es lo que mueve al autor/narrador: "Nosotros reconocemos los primeros el influjo de las pasiones; desgraciadamente no nos es lícito ignorarlo" (2: pág. 252). Asegura que, en la misma medida que los hombres, las mujeres pueden ser sujetos de una pasión cuyo alcance, incluso cuyo valor, reduce los límites establecidos por el mundo exterior de la sociedad. Plantea el caso de un individuo extraordinario: "el caso excepcional de una mujer que se halla realmente bajo el influjo de una pasión cuyas circunstancias sean tales que... la puedan hacer aparecer sublime hasta en el crimen mismo" (2: pág. 252). Sin embargo, habiendo admitido la posibilidad de una emoción femenina sublime como aquélla atribuida al héroe romántico masculino, Larra insiste en la excepcionalidad de esa subjetividad femenina en relación a la mayoría de las mujeres, "cuyos amores no son pasiones, sino devaneos" (2: pág. 252). Es decir, en la mayoría de los casos la calidad de la vida subjetiva femenina es suficientemente baja como para no superar la necesidad de la sociedad de preservar la familia. El riesgo de presentar a la mujer como la heroína de Anthony, explica Larra, es que las mujeres corrientes pueden identificarse con ella:

> [D]esde ese momento la mujer más despreciable se creerá autorizada a romper los vínculos sociales, a desatar los nudos de la familia, y entonces adiós últimas ilusiones que nos quedan... Y, lo que es peor, adiós sociedad. (2: pág. 253)

Al ir avanzando en este párrafo sobre la pasión femenina, Larra termina acentuando la función de la mujer en la reproducción, negando la validez de sus deseos, emociones, e imaginación, el material mismo de la poesía romántica.

Las contradicciones del concepto liberal de la mujer, a la vez objeto y compañera del hombre, comenzaron a resolverse durante la década de los cuarenta orientándose hacia la imagen cultural que definiría el ideal femenino del resto del siglo: el ángel del hogar. Pedro Sabater, que más tarde se casó con Gertrudis Gómez de Avellaneda, sintetizó de un modo muy elocuente el concepto de diferenciación entre ambos sexos en 1842, cuando declaró que la mujer era "una especie de ángel descendido del cielo" (pág. 115). Esta imagen atribuye a la mujer una subjetividad totalmente adaptada a su función doméstica:

> El bello sexo, señores, ha sido arrojado a la tierra para personificar al amor; el orgullo, la vanidad y las demás pasiones que dominan en su corazón, están subordinadas a ésta, que es su todo. Cumpliendo con su apacible destino, la mujer ama cuando niña a sus juguetes con mucho más cariño que nosotros; ama cuando joven a sus amantes con mucha más violencia que nosotros; ama cuando madre a sus hijuelos con fuego más ardiente que nosotros. (Sabater, pág. 116)

Las psique de la mujer definida como ángel, tiene intensidad, pero poca variedad: consiste sólo en amor. Todas las demás formas de deseo —ambición, rebeldía, aspiración de mayor bien para la humanidad— ni

[3] Larra se mofa de la pretensión de Anthony de que sólo los privilegiados por nacimiento acceden a los beneficios de la sociedad (2: pág. 250) y presenta el caso del mismo Dumas como prueba de que la sociedad moderna no obstaculiza el éxito de un hombre de talento, sea cual sea su nacimiento: "¿La literatura, la sociedad le han desechado de su seno por mulato?... Esa sociedad... de quien se queja, recompensa sus injustas invectivas con aplausos e hincha de oro sus gavetas. Y ¿Por qué? Porque tiene talento, porque acata en él la inteligencia. ¡Y esa inteligencia se queja y quiere invertir el orden establecido!" (2: pág. 251).

siquiera se consideran en relación a las mujeres, y en los párrafos finales de este artículo Sabater descarta específicamente el deseo físico —"el torpe vicio de la voluptuosidad y el sensualismo"— como posibilidad para la mujer. De hecho, la subjetividad de la mujer ángel no contiene nada que no sea una función de su papel de criadora: así, su condición de objeto de deseo se reconcilia con su condición de ser consciente.

En el mismo periodo, un ensayo repetidamente publicado de Fermín Gonzalo Morón definía la existencia femenina abiertamente desde el punto de vista de las necesidades del hombre. Este ensayo sobre la mujer comienza, fiel al nuevo interés de la era romántica por la psique, con una evocación rimbombante de las alturas y las profundidades del alma del hombre, de las pasiones y las inspiraciones que lo animan. Llegado el momento, se plantea el tema de la mujer:

> Mas entre los sentimientos, que en mayor grado pueden contribuir a hacer tranquila y grata la existencia del hombre, a excitar su mente al culto de lo bello y de lo grande y mantener en su corazón las impresiones más dulces y poéticas, descuella sin duda aquella misteriosa pasión, con que las naciones modernas... miraron a la mujer. (pág. 476)

Estimulando los mejores sentimientos del hombre y realzando su vida íntima, el ángel del hogar implícito en su retrato de la mujer tiene un efecto psicológico y moralmente redentor sobre los gobernantes masculinos de la casa y de la sociedad[4]. De hecho se predica su propia vida íntima desde el punto de vista de su capacidad de desempeñar esa función.

Una consecuencia de esta concepción de la subjetividad femenina como sensibilidad angelicalmente amorosa es la negación de las facultades intelectuales femeninas. Si, como nos dice Gonzalo Morón, la mujer es "todo sentimiento, todo *[sic]* pasión, todo *[sic]* imaginación" (página 479), entonces "en efecto el entendimiento y la razón de la mujer es *[sic]* muy débil, porque toda la vitalidad y la fuerza de su existencia está concentrada en su corazón" (pág. 479). El ángel de la ideología liberal española hereda así el elemento principal de la anterior misoginia: la supuesta irracionalidad de la mujer. La versión más moderna, no en menor medida que la tradicional, utiliza la idea de la deficiencia intelectual de la mujer para justificar su subordinación social[5]. Por consiguiente, el lenguaje caballeroso de Gonzalo Morón cede el paso a un paternalismo despreciativo cuando saca las consecuencias prácticas de su retrato de la mujer:

> Esta brevísima idea de la organización de la mujer resuelve la controversia sobre la cual debe ser su educación y su destino: El Estado y el padre de familia no tiene más que seguir las indicaciones de la naturaleza: así pues no deben empeñarse en ejercitar sus fuerzas ni en cultivar mucho su entendimiento. (pág. 479)

Como vemos, el Estado y el padre tenían poco que temer ante la representación ideológica del carácter innato de la mujer que salió a la luz con el ascenso de las ideas burguesas en España; el control masculino del comportamiento y el destino femenino gozó de una amplia aceptación a pesar de la extensión de los ideales liberales de libertad y autodeterminación.

Volviendo a la historia social, podemos establecer una conexión entre esta preocupación por circunscribir la mentalidad femenina dentro del ámbito doméstico y las transformaciones culturales que tuvieron lugar en España a comienzos del siglo XIX. La imagen de la mujer como ángel doméstico comenzó a formularse en la literatura española en un momento en el que la difusión de las formas sociales burguesas en las ciudades españolas había modificado la tradicional separación de los sexos y el enclaustramiento de la mujer. Desde la Edad Media, en España se había separado a la mujer del hombre más estrictamente que en otras partes de Europa (Pescatello, pág. 20). En lugares públicos como la iglesia y el teatro, se confinaba a las mujeres a zonas a las que no tenían acceso los hombres, e incluso en el hogar el espacio de la mujer estaba diferenciado del espacio del hombre por muebles así como por tabiques; las mujeres se sentaban sobre cojines, al estilo árabe, mientras que los hombres se sentaban en sillas (Domínguez Ortiz, págs. 234-235). Sólo entre las clases más bajas —campesinos sin tierras y proletariado urbano— se atenuaba esta rígida separación. Sin embargo, en el periodo romántico, las costumbres urbanas se habían relajado considerablemente, y se permitía que ambos sexos alternaran en sociedad. Es difícil señalar cómo y cuándo se produjeron esos cambios, pues la historiografía española aún no ha investigado la vida cotidiana de comienzos del siglo XIX de forma detallada. El historiador Antonio Domínguez Ortiz afirma sin embargo que "ya hacia 1800 las damas habían abandonado la almohada morisca y se mezclaban con los varones en la misma pieza, tal y como lo vemos luego en las representaciones de las tertulias románticas" (página 235). La exposición de Jean Descola de la vida cotidiana en la España romántica, junto con la literatura de la época, nos hace pensar que las mujeres urbanas gozaron de una libertad considerable para moverse por la ciudad, acompañadas de criados, madres o parientes masculinos, alternando libremente con los hombres en lugares públicos como pa-

[4] Alicia Andreu señala el carácter redentor del ideal femenino que se convirtió en dominante entre 1840 y 1880: la razón misma de la existencia de "la mujer virtuosa" era apartar a los hombres del materialismo inmoral: "La mujer española, destinada a ser la portadora de los valores regeneradores que conducirán a España a su rehabilitación moral, realizará finalmente su 'misión sagrada' aquí en la tierra" (pág. 91).

[5] Bridget Aldaraca, en su estudio de la imagen del *ángel del hogar*, demuestra de qué modo el ideal del siglo XIX incorpora la visión anterior de la inferioridad de la mujer resumida en el tratado renacentista de Fray Luis de León, *La perfecta casada* (págs. 72-73).

seos, teatros[6], bailes de máscaras, o acontecimientos culturales, así como en reuniones privadas en casa (págs. 116-124).

Al disolverse la separación física entre los sexos en la España tradicional, el concepto naciente de domesticidad ayudó a asegurar la separación psicológica y moral, así como la subordinación de la mujer que era apropiada para la cultura burguesa. Un síntoma del cambio hacia las nuevas formas simbólicas en España fue la adopción por parte de la clase alta urbana del genitivo de posesión en los apellidos de las mujeres casadas (López-Cordón 85). La costumbre de nombrar a una mujer con el posesivo más el apellido de su marido (Pilar Sinués *de Marco,* por ejemplo) se generalizó en el siglo XIX, como si la mujer de la sociedad burguesa, que gozaba de mayor movilidad social, requiriera este sello apelativo de su subordinación doméstica.

Con el mismo propósito en España, como en otras sociedades europeas del siglo XIX, se desarrollaron estructuras de pensamiento que distinguían la esfera doméstica de las áreas de actividad económica y política, definiéndola no sólo como espacio físico del hogar, sino como ambiente emocional supuestamente idéntico a la subjetividad femenina. Así, es precisamente a comienzos de la década de los cuarenta, siguiendo el cambio de las costumbres urbanas, cuando vemos estas primeras formulaciones de lo que se convertiría en un poderoso estereotipo social: la mujer como ángel doméstico[7]. Aunque las mujeres de la clase social superior ya no estaban recluidas en la casa, su comportamiento estaba controlado por una regulación psicológica insistente que seguía las líneas descritas por Sabater y Gonzalo Morón: sus sentimientos han de estar dictados por el amor al hombre a quién están ligadas por la familia. Todo el material escrito para y acerca de la mujer refuerza su identificación con esta norma castigando severamente cualquier alejamiento de ella como contrario al bienestar social y a la ley natural, siguiendo en gran medida las líneas apuntadas por Larra en su crítica de *Anthony.* El estudio de Alicia Andreu sobre la imagen del ideal femenino documenta de qué modo la prensa popular presentaba a mujeres cuyos deseos transgredían la norma doméstica como monstruos de egotismo y materialismo (págs. 58-67). Como veremos, las mujeres que demostraban ambiciones "antifemeninas" sentándose a escribir corrían el riesgo de ser atacadas por ser no naturales e inmorales.

Podemos concluir, por lo tanto, que mientras los liberales y los románticos aspiraban a una revolución cultural que apoyara y facilitara la transformación del poder público y de las estructuras económicas en España, conservaron la tradicional jerarquía entre los sexos tan cuidadosamente

[6] Entre las diferentes reformas llevadas a cabo por los liberales en 1836 estaba la anulación de la ley que confinaba a las mujeres a la cazuela en el teatro.

[7] Aldaraca fecha el reinado del ángel doméstico "de 1850 en adelante" (pág. 63), mientras que Andreu localiza el apogeo del estereotipo correspondiente "la mujer virtuosa" entre 1840 y 1880 (pág. 71).

como la jerarquía de clases, desarrollando nuevas ideologías para esconder las desigualdades heredadas. En último término, la identificación de la subjetividad femenina con el amor familiar se reducía a lo mismo que la concepción de la mujer como objeto y no como sujeto de la conciencia. Las consecuencias represivas de estas actitudes para las mujeres que pudieran sentir la vocación de escribir puede deducirse de la afirmación de Gonzalo Morón de que la mujer "anima la imaginación del joven, despierta su numen poético" (pág. 478). Así, cuando cuenta la acción de "excitar sus cualidades poéticas" (pág. 480) entre los objetivos de la educación femenina, sus lectores no podían dudar que se refería a la capacidad de la mujer de fomentar la actividad poética en los hombres, no a ninguna capacidad femenina de crear.

Aun así, una vez que hemos examinado la mentalidad fomentada por el liberalismo y el romanticismo, hemos de reconocer que el balance no es totalmente negativo desde el punto de vista del sexo femenino. Como "compañera del hombre", a la mujer se le aseguraba necesariamente un grado de vida íntima que el romanticismo empezó a construir para el escritor, el héroe y el lector. Lo que es más, el culto romántico del sentimiento dio un nuevo significado más positivo a la tradicional asociación de mujer y emoción, asociación acentuada y redefinida en el estereotipo del ángel doméstico: las mujeres podían reclamar autoridad como sujetos que poseían una sensibilidad especial, una empatía singular. De modo que a pesar de la persistencia de la jerarquía entre los sexos que había excluido a las mujeres de la producción literaria en España, las décadas románticas presenciaron el surgimiento de un grupo de mujeres escritoras que recurrieron a la autoridad de su propia subjetividad para producir imágenes del yo.

2

Las escritoras en el periodo romántico

Que las cantoras primeras
Que a nuestra España venimos
Por sólo cantar sufrimos,
Penamos por sólo amar.

CAROLINA CORONADO

En un momento en el que las ideas románticas y liberales de independencia personal y libertad individual estaban comenzando a introducirse en las estructuras culturales de la España tradicional, las mujeres que fueron conscientes de esta evolución se enfrentaron a una verdad amarga: incluso los esquemas ideológicos más progresistas adoptados por la élite política y cultural negaban a las mujeres la condición de individuos independientes en la esfera pública y basaban su subjetividad en las funciones domésticas y reproductoras que la sociedad tradicional les había asignado.

Hacia 1840 Carolina Coronado nos dejó un testimonio conmovedor de la frustración y el desánimo que experimentaron las mujeres que trataron de dar cabida a la actividad creativa más allá del círculo doméstico al que la sociedad española las había confinado. Una colección de cartas que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid demuestra que poco después de comenzar un intercambio de correspondencia con el dramaturgo Juan Eugenio Hartzenbusch, quien le proporcionó apoyo, consejo, y ayuda material para la publicación de su primer libro de poemas, confesó que estaba a punto de dejar de escribir, cansada de la lucha diaria contra un medio social que desaprobaba o se mofaba de sus esfuerzos:

Mi pueblo opone una vigorosa resistencia a toda innovación en las ocupaciones de las jóvenes, que después de terminar sus labores domésticas deben retirarse a murmurar con las amigas... La capital ha dado un paso más pero tan tímido y vacilante que sólo concede a las mujeres la lectura de alguna novela por distracción... Los hombre mismos a quienes la voz Progreso entusiasma en política, arrugan el entrecejo si ven a sus hijas dejar un instante la monótona calceta para leer el folletín de un periódico. Calcule V. los enemigos que tendrá la mujer atrevida que se oponga a estas costumbres y su una lucha desigual y sostenida no debe al cabo fatigarla. (Cartas, carta 228)[1].

Tal y como se desenvolvieron los acontecimientos, ni su familia ni la sociedad provinciana pudieron competir con la poderosa voluntad de Coronado, pero la carta documenta concretamente la hostilidad al desarrollo intelectual femenino que las mujeres españolas de la época encontraban en su entorno cultural. Incluso los hombres más progresistas esperaban que sus hijas se atuvieran a la calceta. Esta observación es particularmente dura por el hecho de que proceda de Coronado, perteneciente a una familia liberal distinguida cuyos miembros masculinos habían sido perseguidos y encarcelados en el reinado de Fernando VII.

Otros testimonios personales escritos por otras mujeres aproximadamente en el mismo momento —por ejemplo, la autobiografía de Gertrudis Gómez de Avellaneda, otra escritora que pronto sería muy conocida— demuestran que la frustración expresada por Coronado era muy compartida. Sin embargo, paradójicamente, la prensa española de la siguiente década documenta un auge sin precedentes de mujeres escritoras. Los nombres de unas pocas mujeres habían salpicado la prensa de finales del siglo XVIII —la erudita Josefa Amar y Borbón, la poeta María Gertrudis Hore, la periodista Beatriz de Cienfuegos[2]— pero los desórdenes ocasionados por la guerra napoleónica y sus secuelas no propiciaron la actividad literaria entre las mujeres. En la década de los veinte y la década de los treinta no hay testimonios de mujeres que escriban en la prensa y sólo un número muy reducido publica novelas o traducciones, por lo general de forma anónima[3]. Sólo después de 1840 empezaron a aparecer artículos escritos por mujeres con cierta frecuencia en los periódicos y revistas, y se empezó a prestar atención a varios libros escritos por mujeres.

Con mucho, la mayoría de estas obras escritas por mujeres eran poesía. Josefa Massanés, catalana, inició la tendencia con sus *Poesías,* publicadas en 1841; Gómez de Avellaneda la siguió en seguida en ese mismo año, en primer lugar con un volumen de poemas y a continuación con su novela *Sab.* Coronado, que había publicado poemas en la prensa de Madrid desde 1839, publicó su primer libro en 1843. La poeta valenciana Amalia Fenollosa comenzó a publicar poemas en diarios locales en 1841; hacia 1845 su poesía aparecía en una revista popular y de gran tirada de Madrid, *El Semanario Pintoresco Español.* Efectivamente, hacia mediados de la década, las publicaciones españolas solicitaban tan apremiantemente obras escritas por mujeres que Coronado, por ejemplo, se quejaba a Hartzenbusch en 1844 de las "continuas invitaciones de numerosos redactores" (Cartas, carta 213) que se sentía obligada a aceptar. Esta demanda de escritoras fue abastecida por toda la Península: además de las escritoras mencionadas, Dolores Armiño en Asturias, Dolores Cabrera Heredia en Aragón, Manuela Cambronero en Galicia, Vicenta García Miranda en Extremadura, Rogelia León en Andalucía, y Victoria Peña en las Islas Baleares publicaban regularmente en la prensa a partir de 1845; cada una de ellas había publicado un volumen de poesía hacia comienzos de la década de los cincuenta como muy tarde. No eran en absoluto las únicas poetas que publicaban, ni fue la poesía el único género que las mujeres cultivaron durante esta década. Una lista de dramaturgos contemporáneos[4] de mediados de la década incluye a las barcelonesas Angela Grassi y Josefa Robirosa de Torrens, así como a Coronado, Gómez de Avellaneda y Cambronero. Al final de la década, Cecilia Böhl comenzó su carrera meteórica como novelista, dejando atrás los éxitos más moderados de Coronado y Gómez de Avellaneda.

¿Pudo semejante explosión de literatura femenina producirse en una cultura enteramente hostil a la actividad literaria de las mujeres? Obviamente, hacia la década de los cuarenta los tabúes tradicionales españoles contra el acceso de la mujer a la producción intelectual no eran tan eficaces como Coronado los había sentido en el momento de desaliento del que habla en su carta a Hartzenbusch. En la fachada intimidatoria de las actitudes machistas habían empezado a abrirse grietas por las que la iniciativa intelectual femenina podía abrirse paso. La cronología hace pensar que las mujeres españolas consiguieron un acceso limitado a la producción literaria en parte como consecuencia de la intrusión de dos movimientos relacionados entre sí en la cultura de clase alta: el liberalismo y el romanticismo. La aparición decisiva de las escritoras en España tuvo lugar en el momento en que las reformas liberales y el prestigio del romanticismo literario alcanzaban su cumbre, a comienzos de la década de los 40. Las nuevas ideas acerca del individuo y de la importancia de la vida íntima fueron cruciales a la hora de crear un ambiente en el que las mujeres

[1] Según Fonseca (pág. 177), esta carta no fechada fue escrita en 1842.

[2] Dado que no se ha encontrado ningún acta de bautismo ni ningún otro tipo de registro de Beatriz Cienfuegos, algunos críticos han sugerido que ese nombre era un seudónimo de un escritor masculino (Perinat, pág. 15).

[3] Tal es el caso de Vicenta Maturana y Gutiérrez, que colaboró esporádicamente en el *Correo literario y mercantil* entre 1828 y 1830, y cuya primera novela, *Teodoro o el huérfano agradecido,* fue publicada anónimamente en 1825. Véase Rokiski, págs. 132-135.

[4] Un artículo de la *Revista literaria del español,* N. 2 (8 de junio de 1845), cita y modifica una lista de 108 nombres recogida por J. E. M.

pudieran sentirse autorizadas a afirmarse como sujetos y no como objetos de la literatura. Para comprender cómo pudo producirse este fenómeno, hemos de examinar este ambiente más detalladamente, teniendo en cuenta los factores que explican la experiencia de frustración de la que da testimonio Carolina Coronado, así como las nuevas posibilidades que se le ofrecían a la mujer, posibilidades que se reflejan en la prensa de la época.

El surgimiento de la mujer como lectora

El grado de alfabetización de las mujeres y sus hábitos de lectura condicionaban su posibilidad de escribir. Si una mujer no podía leer una novela por distracción, ya sea porque era iletrada o porque no le era concedido ningún tiempo para actividades no domésticas, evidentemente no podía escribir. Así, es de esperar que los cambios en el grado de alfabetización de las mujeres y en la educación influyeran en el auge de la literatura femenina durante la década de los cuarenta.

Existen pocos datos sobre la alfabetización a comienzos del siglo diecinueve en España. Un censo publicado en 1860 muestra datos que indican que el veinte por ciento de la población sabía leer y escribir; de estos letrados, el veintitrés por ciento eran mujeres (Romero Tobar, pág. 116). Si estas proporciones se ajustan aproximadamente a las dos décadas siguientes, cuando Donald Shaw (pág. 80) calcula que en 1841 sólo aproximadamente un diez por ciento de la población española estaba alfabetizada, podemos suponer que las mujeres alfabetizadas no pasaban de ser un dos por ciento del total de la población española. También podemos suponer que muy pocas dentro de ese pequeño número eran mujeres campesinas o de la clase trabajadora, dado que no hay evidencias de que esas mujeres tuvieran ningún modo de aprender a escribir. Las primeras medidas enfocadas hacia la creación de un sistema de enseñanza estatal durante las reformas liberales de la década de los treinta, mencionaban las escuelas de niñas como algo secundario: El artículo 35 de la Ley de Educación del 21 de Julio 1838 afirmaba vagamente que "se establecerán escuelas separadas de niñas siempre que lo permitan los recursos disponibles" (citado en López Cordón, pág. 99). Las escuelas privadas para mujeres de las clases media y alta eran escasas. Un anuncio aparecido en un periódico de 1822 nos hace pensar que esos establecimientos eran prácticamente inexistentes en las primeras décadas del siglo:

> Con respeto a las señoritas, es ciertamente vergonzoso el tener que ir a mendigar su educación a Londres o a Paris. Por esto anunciamos con mucho gusto al público la casa de educación para señoritas bajo la dirección de da. Rafaela Felequia de Miranda. (*Periódico de las Damas* 1: pág. 45)

A menos que pertenecieran a la aristocracia cosmopolita rica que enviaba a sus hijas a escuelas de perfeccionamiento en Inglaterra o Francia, las madres de la generación de escritoras que aparecio en la década de los cuarenta probablemente no recibieron más que una instrucción rudimentaria en sus casas.

Lo que leían una vez que habían alcanzado una formación mínima debió de ser muy limitado. En 1787 un comentarista se quejaba de que a las mujeres que recibían enseñanza privada en presencia de sus madres se les daban lecciones sólo de un libro llamado *"Gritos del purgatorio y del infierno* o, cuando más, *Luz de la fe y de la ley"*, y no hay muchas pruebas de que la situación hubiera cambiado hacia la década de los veinte (citado por Martín Gaite, pág. 210). *El Periódico de las Damas*, que pretendía ofrecer a las mujeres una lectura beneficiosa y educativa, aseguraba que la mayor parte de las mujeres de la época sólo cogía un periódico para estudiar el plato de moda (4: pág. 15).

Sin embargo, hacia el final de la década siguiente, la educación de las mujeres había mejorado algo. En 1839, *El Buen Tono*, un periódico de corta vida que combinaba reportajes de moda con información sobre los productos y servicios que se ofrecían en España, afirmaba que

> La educación del bello sexo ha mejorado extraordinariamente entre nosotros... En el día son muchos en España las casas de pensión y colegios donde a nuestras jóvenes se las enseña e instruye sobre ramos que del todo fueron desconocidos a nuestras madres. (2: pág. 6)

Desgraciadamente, el artículo no aporta detalles acerca de las materias en las que se instruía a las mujeres. Existían ya en esta época, en Madrid y Barcelona al menos, escuelas para las mujeres de la clase alta. Aunque Gómez de Avellaneda recibió enseñanza particular en su casa en Cuba, y Coronado también fue educada en su casa, en un pueblo de Extremadura, su contemporánea Concepción Arenal se trasladó de Asturias a Madrid a mediados de la década de los treinta para poder asistir a una escuela de perfeccionamiento. Sin embargo, la joven y brillante Concha, que con el tiempo llegaría a ser una socióloga de renombre internacional y una reformadora de las cárceles ya avanzado el siglo, no encontró demasiado estímulo intelectual en su colegio, según María Campo de Alange, aunque sobresalió en la principal asignatura: costura. Se pueden apreciar las deficiencias de las escuelas de mujeres teniendo en cuenta lo que Arenal tuvo que estudiar por su cuenta: francés e italiano (como Carolina Coronado), ciencias y filosofía (Campo, pág. 44-45). La diferencia entre el deseo de Arenal de una educación más elevada y las costumbres sociales revela los límites estrictos que se imponían a la educación de las mujeres. La asistencia de la mujer a cursos universitarios estaba prohibida, y la madre de Arenal se negó a permitir que su hija desafiara este tabú. Hasta que su madre murió en 1841 Arenal no empezó a asistir a clases universitarias,

vestida de hombre: la primera estudiante mujer de la historia de la universidad, según Campo Alange[5]. Hasta el siglo siguiente no se admitió a la mujer en la universidad.

El enfrentamiento entre Arenal y su madre con motivo de los objetivos intelectuales no fue el único. La queja de Coronado a Hartzenbusch acerca del rechazo social a las mujeres que leyeran contenía el siguiente comentario sobre las madres: "[T]odavía las madres, como instigadas por su conciencia, reprenden a las muchachas por entregarse a un ejercicio que a ellas no les fue permitido" (Cartas, carta 228). Este comentario y la observación de *El Buen Tono* sobre "nuestras madres" demuestra que la generación de mujeres que alcanzaron la mayoría de edad en la década de los treinta gozaron de una educación mejor que la de sus predecesoras, a pesar de que el alcance de la educación femenina fuera muy limitado.

El concepto de la diferenciación sexual que había determinado la situación de la mujer dentro del programa liberal también condicionó el ideal de educación de la mujer en este periodo. Los artículos que reclamaban una mejor instrucción para al mujer insistían una y otra vez en que la función de la mujer como madre y esposa justificaba su educación y determinaba aquello que debía enseñarseles. Un consternado padre de familia liberal que escribió una carta sobre la educación de la mujer a *El Español* en 1836 resumió el pensamiento progresista de la época. Tras explicar que las mujeres ignorantes se convertían en esposas incompetentes y desagradables, defendía la educación pública para las mujeres, pero añadiendo:

> No se crea por eso que pretendamos formar mujeres sabias, ni que éstas en lo general, olvidando su misión en la tierra, misión en la que vemos algo de celeste, se engolfen en las ciencias físicas o abstractas, o bien en las lenguas muertas. ("Educación de las mujeres")

A continuación elaboraba el plan de estudios ideal para la mujer:

> ...un conocimiento algo extenso así de la religión y de la moral, como de la lengua, historia, literatura nacionales y de la aritmética, principios de lógica, álgebra y geometría, alguna lengua o lenguas vivas a elección de los padres con la literatura de la misma (el francés hoy día parece indispensable), y principios de historia general antigua y moderna, geografía y mitología, música, dibujo y baile; sin que por eso se olvidasen las labores propias del sexo, ...el cuidado y gobierno de una casa, asistencia de un enfermo, y hasta nociones de cocina y repostería.

5 Ya se le había doctorado una mujer en la Universidad de Alcalá, pero nunca asistió a la universidad. En 1775, Carlos III ordenó que a María Guzmán y de la Cerda, que tenía dieciséis años en aquel momento, se le concediera el título después de un examen público que fue más un acto social que un intercambio intelectual, según Carmen Martín Gaite (páginas 227-230).

A pesar de que este esquema sea muy limitado (podemos estar seguros de que por "principios" el autor se refiere exclusivamente a una introducción elemental a las matemáticas y a la historia), representa un ideal que la educación española no alcanzaría hasta pasadas muchas décadas. Según Coronado, su educación consistió en la "lectura de unas cuantas novelas bien escritas y tal cual libro de poesía". Ella siguió por su cuenta, —"Sin conocer el castellano, aprendí, sola, el francés y el italiano, y subí de un vuelo a leer el Tasso, Petrarca y Lamartine"— y le rogó a Hartzenbusch que le enviara un plan que le orientara para estudios posteriores (Cartas, carta 22).

Las niñas que iban a la escuela no aprendían muchas más cosas. Una Orden Real de Abril de 1816 había designado la función de las escuelas elementales para niñas: en primer lugar enseñarles labores, costura y tareas domésticas, después "enseñar a leer, y aun a escribir, a las niñas, si alguna quisiese dedicarse a ello" (citado en Scanlon, pág. 15). En las siguientes décadas se produjeron pocos cambios en la filosofía educativa, a juzgar por un manual para las niñas escolares que se publicó por primera vez en la década de los cuarenta y que se convirtió en el texto oficial para los colegios públicos en 1855. La primera parte de *La señorita instruida o sea Manual del bello sexo* se dedica a la costura; la segunda parte contiene "lo más preciso que debe saber una señorita" (Cabeza y Cabeza, 1: pág. 7). Esta segunda parte, un cuarto de la extensión de la parte dedicada a la costura, incluye el catecismo católico, un conjunto de preguntas y respuestas sobre la Biblia (se suponía que las alumnas no podían leer directamente la Biblia), un resumen escueto de las principales reglas de la gramática castellana, unas cuantas páginas sobre aritmética, un cuadro de tres estilos caligráficos diferentes y una breve apartado sobre los buenos modales. Las partes 3 y 4, que no he podido consultar, proporcionaban "conocimientos de adorno" (Cabeza y Cabeza, 1: pág. 7): tablas sinópticas de la historia y la geografía de España y de Europa, y "conversaciones" sobre poesía, música, pintura, francés e italiano.

La educación supuestamente mejor que recibían las mujeres de mediados de siglo, insistía en las artes domésticas y la educación religiosa, que eran consideradas esenciales para madres y esposas, a la vez que permitía un conocimiento superficial de la historia, la literatura y las bellas artes. La verdadera lección que las niñas aprendían de su manual de instrucción era el papel subordinado de la mujer en el orden social. La insistencia en la costura dejaba claro que la principal ocupación de la mujer tenía que ver con la aguja, no con la pluma. El apartado sobre los buenos modales se ocupa enteramente de los gestos sociales que denotan obediencia, modestia y abnegación. Incluso la descripción de la gramática reitera el mensaje de la jerarquía de los sexos: "Si fueren dos sustantivos, el adjetivo se pondrá en plural con la terminación peculiar del género más noble, esto es, el masculino" (Cabeza y Cabeza 2: pág. 87).

La lectura de los clásicos de la literatura española, la poesía contem-

poránea y determinadas novelas "bien escritas" que no afectaran su moral era, en la década de los treinta, un pasatiempo aceptable, aunque no muy celebrado, para las jóvenes señoritas. Esta lectura posibilitaba el que una mujer descubriera su vocación de escribir poesía y un conjunto de modelos poéticos que seguir a la hora de ponerse a escribir, pero la superficialidad de la educación femenina ponía a la mujer en desventaja en relación con los aspectos técnicos de la forma y la métrica de la poesía. Coronado le describe a Hartzenbusch las dificultades que le causa su ignorancia al escribir una obra al estilo sáfico:

> [E]s el primer ensayo que hago en esta clase de versos cuya estructura comprendo muy confusamente. Una oda de Villegas me guiaba en cuanto al sonido, y el oído, engañado, ha podido extraviar mil veces la colocación oportuna de los acentos que requiere este género de metro. La explicación de su mecanismo, la precisión de que las pausas estén entre tal y tal sílaba me confunde y estoy desalentada por mi torpeza. (Cartas, carta 220)

Vicenta García Miranda, criada como Coronado en un pueblo de Extremadura, salvó dificultades similares gracias a la ayuda de un poeta local, Juan Leandro Jiménez, que escribió un manual para ella. El título del manuscrito nos da una idea de lo que el autor pensaba que eran las principales carencias de la educación de su colega: "Carta literaria / o sea / Disertación filosófica / en que se asientan los más esenciales principios de la poesía y se ponen de manifiesto los vicios más capitales que deben huirse en este arte divino" (García Miranda, Notas 3). Las poetas se veían obligadas a depender de mentores masculinos para evitar en sus obras señales que delataran las deficiencias de su formación, dado que les era negado el estudio de las lenguas clásicas en las que se basaba la teoría poética.

A pesar de las lagunas de su educación y de la presión ejercida por las escuelas y los hogares para que escogieran la actividad doméstica antes que la intelectual, nuestros ejemplos dejan claro que en las dos décadas románticas, a muchas mujeres españolas se les permitía leer literatura durante el tiempo libre que les dejaban sus tareas domésticas y las prácticas religiosas. Esta lectura no sólo las animó a escribir, sino que les proporcionó un lenguaje de subjetividad poética.

La mujer y la expansión de la prensa

De una cosa podemos estar seguros: durante el periodo de las reformas liberales, había impresas muchas cosas que las mujeres podían leer, en comparación con las que había habido durante las tres primeras décadas del siglo o incluso antes. El proceso de expansión de la industria de la imprenta, que había comenzado en las décadas finales del siglo XVIII, fue invertido primero por la guerra napoleónica y después por las medidas re-

presivas de Fernando VII. La censura eclesiástica reaccionaria dificultaba a los editores la publicación de cualquier obra contemporánea. Esta misma censura redujo rápidamente la multitud de periódicos que habían salido durante el *trienio constitucional,* a sólo dos o tres, además del órgano oficial de gobierno a finales de la década de los veinte. Con el fin del absolutismo, la situación se hizo mucho más favorable para los redactores españoles. Se les animó a publicar más mediante una ley de 1834 sobre la prensa, que les aseguraba protección contra el procesamiento arbitrario, a la vez que la demanda de material de lectura, que había permanecido insatisfecha durante la década precedente, permitió aumentos en los precios y los beneficios (Llorens, pág. 242).

La publicación de libros creció de forma significativa durante la década de los treinta y la década de los cuarenta. Las novelas traducidas eran populares, rentables y abundantes. Las novelas originales en español eran escasas y al parecer no se vendían tan bien, pero existían. El teatro, tanto el nacional como el extranjero, se vendía relativamente bien y a partir de 1840, también los libros de poesía, si sirve de indicación el hecho de que se pagara más a los autores de poesía que a los autores de novela (Llorens, pág. 242). También alrededor de 1840, los editores españoles adoptaron el procedimiento desarrollado por los empresarios británicos y franceses para crear un mercado entre las clases menos solventes: la novela por entregas (Ferreras; Romero Tobar). La prensa periódica, a su vez, experimentó una eclosión en la década de los treinta. A comienzos de 1834, se publicaban en Madrid aproximadamente dieciocho periódicos y revistas, catorce más que cuatro años antes. En este periodo de expansión incipiente e inestable, los periódicos tuvieron vidas muy cortas, algunos de ellos no duraron más que unos pocos meses, pero algunos redactores encontraron fórmulas de éxito en poco tiempo. *El Español,* periódico fundado en 1835 que había tomado como modelo periódicos contemporáneos de Londres y París, siguió existiendo en la década de los cuarenta, y *El Semanario Pintoresco Español,* una revista semanal de 1836, siguió triunfando hasta la década de los cincuenta. Casi todos los periódicos publicados antes de 1840 eran órganos de una facción política determinada, pero además de una opinión editorial agresiva, publicaban poemas, noticias extranjeras, novelas en fascículos, y crónicas parlamentarias. Durante esa época, aquellos que trataran de especializarse en literatura, en sátira política o en moda, fracasaban inmediatamente. Sin embargo, en la década de los cuarenta fue produciéndose una especialización cada vez mayor; las revistas ilustradas y las gacetas literarias e intelectuales gozaron de cierto éxito. En cualquier caso, el periódico con las editoriales rimbombantes, el folletín, o sección de novelas en fascículos, la crónica teatral y el artículo de sociedad se convirtió en un elemento fijo de la vida cotidiana de las familias de clase media.

La expansión de la prensa, tal vez más que los cambios graduales en el sistema educativo, desarrolló un papel fundamental a la hora de fomentar

la lectura entre las mujeres[6]. Uno de los primeros periódicos dirigidos específicamente a la mujer, *Periódico de las Damas* (1822), parecía estar interesado sobre todo en ganar mujeres para la causa liberal durante el trienio, tremendamente politizado. Su contenido consistía fundamentalmente en educación política para las mujeres presentada bajo diversas formas, como por ejemplo un poema que narra la historia del gobierno, un diálogo sobre la influencia de la mujer en la política, o un ensayo sobre el papel de la mujer como madre del nuevo ciudadano. La voz editorial era explícitamente la de un hombre, que instruía y protegía a sus lectoras. Como única concesión a la frivolidad —aparte del plato de moda, concebido como señuelo necesario para la lectora femenina— se permitía a la mujer un ámbito limitado de participación: cada número ofrecía una "charada", es decir, una pequeña adivinanza en verso, y los números siguientes publicaban soluciones, también en verso, firmadas y enviadas por lectoras. Si estas firmas eran auténticas, esto significa no sólo que las mujeres leían este periódico, sino que también lo consideraban un medio para expresar su propio ingenio y habilidad verbal. Sin embargo, la invasión francesa y la restauración del absolutismo en 1823, año en que desapareció el *Periódico de las Damas,* cortaron de raíz estas posibilidades incipientes.

Una década más tarde, durante la rápida expansión de la prensa que siguió inmediatamente a la muerte de Fernando VII, hubo otro periódico dirigido a las mujeres. Sin embargo, *El Correo de las Damas* (1833-1835), parecía menos interesado en el proselitismo político que en ganarse un número rentable de suscriptores. Incluía una sección de moda y una crítica teatral semanal, escrita durante varios meses nada menos que por Mariano José de Larra. El mercado femenino era considerado importante, obviamente, ya que los periódicos políticos también trataron de atraerse a lectoras femeninas convirtiendo el folletín en sección habitual que ofrecía el tipo de lectura apropiado para las mujeres: apuntes sobre los buenos modales, poesía y cada vez más, novelas por entregas. Algunos de los periódicos más serios, como *El Español,* incluían ensayos sobre la historia y la naturaleza de la mujer, género que se convirtió en obligado, aparentemente, en los periódicos para mujeres de la década siguiente. Los periódicos más orientados hacia la cultura que hacia la política partidista prestaban mucha atención a las mujeres, presentando en ensayos, cuentos y poemas esa reducción ideológica de la mujer a "ángel del hogar" que discutimos en el capítulo anterior. Estas imágenes aduladoras de la mujer como modelo del amor, la compasión y la pureza eran muy tendenciosas, como señala Alicia Andreu (págs. 39-41), no sólo porque atraían a las lectoras al mercado de la literatura de baja calidad, sino porque canalizaban sus deseos dentro de estructuras social y políticamente conservadoras. Esta ima-

[6] Para más información sobre el desarrollo de la prensa de la mujer, véase Adolfo Perinat y María Isabel Marrades (págs. 17-34) y Enrique Rubio Cremades (págs. 95-99).

gen, que Andreu denomina "la mujer virtuosa" está "firmemente arraigada en un código moral cuya base se compone de una serie de virtudes y preceptos sociales y pseudorreligiosos orientados hacia la sumisión, la obediencia, y la resignación ante Dios y es *status quo*" (pág. 69)[7]. Como veremos, estas imágenes ejercieron una influencia muy poderosa en la literatura escrita por mujeres.

Los intentos de atraerse a las lectoras seguían sin ser coherentes a mediados de la década de los treinta. Las revistas ilustradas que aparecieron entonces ofrecían un contraste muy significativo en el modo en que trataban al público femenino. *El Observatorio Pintoresco,* nacido en la primavera de 1837, reconocía a dicho público entre sus objetivos, pero presentaba a la mujer con una condescendencia casi degradante:

> El artículo de modas nos reconcilia con las bellas nayades, cuyo sonrosado rostro, cuyo esbelto talle forman el ornamento del Prado, el orgullo de la Corte; cogen nuestro número, miran la primera página, leen la última, observan las viñetas, juzgan del grabado y se posan ¡o delicia! en el artículo de modas,he aquí mi dominio, he aquí mi imperio. (12: pág. 93)

La presentación de la mujer lectora como exclusivamente interesada en observar los dibujos, a menos que el texto trate de modas, no contribuyó a que *El Observatorio* se mantuviera a flote: a finales de 1837 había desaparecido.

El caso de *El Semanario Pintoresco,* que gozó de una larguísima vida, plantea un perfil muy diferente de mujer lectora. Fundada por Ramón de Mesonero Romanos, un vendedor muy hábil de su propio producto literario, el artículo de costumbres, esta revista ilustrada describe el público al que se dirige en términos muy generales:

> Escribimos, pues, para toda clase de lectores y para toda clase de fortunas; pretendemos instruir a los unos, recrear a los otros y ser accesibles a todos. No seguiremos orden metódico en la elección de materias; buscaremos en el estudio de la naturaleza, de las bellas artes, de la literatura, de la industria, de la historia, de la biografía y de las costumbres antiguas y modernas, todos los hechos, todos los adelantos capaces de interesar la curiosidad pública. ("Prospecto", pág. 5)

Ni el anuncio ni los primeros números daban muestras de que el Semanario contara a las mujeres entre el público al que se dirigía, al margen de algún artículo ocasional sobre modas. En vez de ello, insistiendo en el bajo precio y en la accesibilidad, el *Semanario* estaba orientado obvia-

[7] El análisis de Andreu demuestra que la base clasista de esta imagen manipulada de la mujer fue haciéndose más clara durante las siguientes décadas, al crecer la reacción burguesa (págs. 51-91).

mente hacia los estratos sociales que aún no se habían incorporado al público lector. Con independencia de su éxito —probablemente pequeño— a la hora de atraerse a las clases más bajas, esta estrategia ofrecía a las mujeres de clase media una nueva oportunidad de lectura: artículos breves, sencillos sobre figuras históricas, edificios famosos o lugares geográficos, crucigramas y pasatiempos. La revista proporcionaba a la mujer información sobre temas en los que su educación había sido deficiente, y de un modo que no requería un conocimiento previo. El interés de la mujer en la oferta enciclopédica del *Semanario* fue una de las causas del crecimiento de la lista de suscripción de la revista, que alcanzó 3.000 —una cifra impresionante dentro de las medias de la época— hacia finales de la década (Ferrer del Río, pág. 143). Cuando se fundó la segunda serie de *El Seminario Pintoresco Español* en 1839, la importancia del público femenino se reconocía tácitamente en su nuevo subtítulo, *Lectura de las familias;* se incluía específicamente a "la mujer sensible" (segunda serie I [1839]: pág. 3) entre aquellos a quienes se dirigían sus observaciones preliminares.

En 1839, los periódicos dirigidos específicamente a la mujer y restringidos a temas tradicionalmente considerados "femeninos" no funcionaron bien. Dos intentos —*El Buen Tono* y *La Mariposa*— sucumbieron en cuestión de semanas. Sin embargo, las revistas de mujeres tuvieron un éxito ligeramente mayor en la década de los cuarenta, cuando el extenso mercado de lectores permitía la coexistencia rentable de más periódicos. *El Semanario Pintoresco Español,* por ejemplo, compartió el campo de la revista ilustrada con un gran número de rivales durante la mayor parte de esta década. Pero los nuevos periódicos de mujeres no trataron de competir en este ámbito; en un intento de ofrecer algo ligeramente diferente a un público femenino en este momento firmemente establecido como lector de revistas ilustradas, publicaciones fugaces como *La Psiquis* (Valencia, 1840), el *Defensor del Bello Sexo* (Madrid, 1845), *La Gaceta de las Mujeres* (Madrid, 1845-46) y *El Pensil del Bello Sexo* (Madrid, 1845 - 1846) se concentraron en ensayos, novela y poesía. Uno de estos periódicos, *La moda,* fundado en Cádiz en 1842, y que se presentaba como "Revista semanal de literatura, teatro, costumbres y moda" tuvo un público fiel y duró hasta 1889 (Perinat, pág. 18).

La composición de estas publicaciones refleja un nuevo matiz en el ideal femenino y la imagen de la mujer lectora. Un editorial de *El Defensor del Bello Sexo* expresa la tendencia con claridad. Después de afirmar que la prioridad fundamental de la publicación es inculcar los principios de la virtud femenina en sus lectoras, el editor pasa a decir:

> Pero como la virtud no es la única dote, si bien es la mayor, que realza a una joven en la sociedad, procuraremos también ilustrar su entendimiento... Al efecto, les presentaremos en todos los números algunos ejemplos de la literatura que está más a su alcance, y en lindas

> poesías y escogidas novelas irán formando poco a poco su gusto, para que cuando llegue la ocasión de hablar en público, den pruebas de un talento cultivado y que sabe apreciar el verdadero mérito. (3 Mar. 1846: pág. 134)

Estas publicaciones percibieron en su público un interés creciente por proporcionar a sus hijas cierto grado de urbanidad y cultura, ahora que se esperaba que tuvieran vida social junto con los hombres. Este interés fue de la mano de los hábitos y las preferencias de lectura entre las mujeres. Las publicaciones de mujeres incluían mucha poesía, fundamentalmente de tipo romántico sentimental, novelas mediocres traducidas, y muchos artículos sobre mujeres: historia de las mujeres en la antigüedad; biografías de mujeres famosas, incluyendo entre otras a escritoras contemporáneas como Mme de Staël y George Sand; estudios eruditos sobre el lenguaje y los sexos o sobre el lugar de la mujer en el Génesis; y ensayos sobre la naturaleza de la mujer.

Si bien el tipo de lectura que ofrecía *La señorita instruida* cuya primera edición era aproximadamente de esta época, constituía el extremo inferior de la escala de lo que leían las mujeres, las publicaciones de cultura mediana indican lo que podemos encontrar cerca del límite superior. El mercado no pudo mantener durante mucho tiempo las tres revistas femeninas de Madrid fundadas en 1845, tal vez porque no pudieron competir con *La Moda,* de Cádiz, de tirada nacional. En cualquier caso, a mediados de la década de los cuarenta algunas revistas menos especializadas estaban haciendo un esfuerzo por satisfacer las expectativas de las lectoras, publicando regularmente el tipo de poesía y de artículos que salían en las publicaciones para mujeres. Pero hacia 1851, el público femenino era suficientemente amplio y estable como para mantener *El Correo de la Moda,* otra publicación para mujeres que se extendió hasta bien avanzada la década de los ochenta.

Lo que distinguía especialmente a los periódicos, tanto generales como especializados, dirigidos al público femenino en la década de los cuarenta es que, a diferencia de los periódicos de la década de los treinta, un número considerable de sus colaboradores eran mujeres. Durante la década anterior, los ejemplos de artículos escritos por mujeres en la prensa habían sido extremadamente escasos: el periódico romántico *El Artista* publicó en 1835 un relato breve de Cecilia Böhl, y el primer poema publicado de Carolina Coronado apareció en *El Piloto* en 1839. Sin embargo, como hemos visto, entre 1841 y 1843, aparecieron varios libros escritos por mujeres, y a mediados de la década de los cuarenta las mujeres publicaban de forma regular en la prensa por toda la Península. Si bien la autoría femenina había sido una mera función de la expansión de la prensa que comenzó en 1833, era de esperar un aumento gradual del número de mujeres que empezaban a publicar a partir de entonces. El hecho de que fuera necesaria casi una década para que las mujeres escritoras se incor-

poraran a la creciente industria de la prensa indica la necesidad de la creación previa de un público femenino. Cuando las mujeres encontraron más que leer y comenzaron a leer más, cuando los editores concibieron sus expectativas como mercado, las mujeres descubrieron que tenían cosas que decir y encontraron salida en la prensa.

Las revistas de mujeres reflejaron el cambio. *El Periódico de las Damas* de la década de los veinte y *El Correo de las Damas* de la década de los treinta, habían sido escritos por hombres para que los leyeran las mujeres. Pero a mediados de los cuarenta, la idea de que las mujeres tenían que mantenerse en una postura puramente receptiva, pasiva, en estas publicaciones comenzó a desvanecerse. José de Souza, redactor de *El Defensor del Bello Sexo* (1845), escribía la mayor parte del texto del periódico con ayuda de otros colaboradores masculinos, pero hizo saber a sus lectoras que estaba deseoso de publicar colaboraciones escritas por mujeres, publicando un intercambio de cartas con Carolina Coronado. Agradeciéndole que le hubiera enviado una copia del número en el que se había publicado su poema "A Claudia", Coronado insinuaba diplomáticamente que publicar obras escritas por mujeres era un paso bien encaminado: "Constituirse en defensor de nuestro sexo es una generosa empresa; hacernos partícipes de los triunfos que nos conquista, es todavía mayor favor" (Carta 45). A esto Souza respondió extasiado:

> Mi señora: No encuentro palabras para manifestar a V. la satisfacción que he experimentado al leer su muy favorecida a que tengo honra de contestar. Doy a V. un millón de gracias por los elogios (que no merezco) que se digna tributarme... Mi publicación ha tenido una acogida más favorable de la que yo me prometía. Por lo tanto si la fortuna y la bondad de las stas. que, como V., me favorecen con las producciones de su claro ingenio, me conquistan algunos laureles, me tendré por muy dichoso. (pág. 46)

Las mujeres respondieron a esta invitación: antes de que hubieran pasado seis meses —y con ellos el tiempo que duró el periódico— Amalia Fenollosa y Vicenta García Miranda, así como Coronado, publicaron varias poesías en *El Defensor.*

La idea de que las mujeres podían querer desempeñar un papel activo en las publicaciones que leían ya se le había ocurrido al editor gallego de *El Iris del Bello Sexo,* "cuyos redactores se presentaron a sus lectoras como mujeres" (Tarrío, págs. 111-113). Este tipo de travestismo fue el que intentó un empresario de Madrid que en septiembre de 1845 había fundado *Gaceta de las Mujeres, redactada por ellas mismas.* El subtítulo expresaba aparentemente un ideal al que el periódico trataba de adaptarse más que la afirmación de un hecho. Aunque los artículos estaban firmados sólo con iniciales y por lo tanto no revelaban el sexo de sus autores, el tema y el estilo dejaban claro que los autores eran hombres. Por ejemplo, uno de los colaboradores hace alarde de un alto grado de erudición —con

citas griegas y latinas, comparando la versión latina de la Biblia con la hebrea— cosa inimaginable para una mujer de aquella época; otros se referían a las mujeres como "ellas" y no como "nosotras". Sin embargo, un anunció a final de Octubre hace pensar que los redactores eran sinceros en su deseo de crear un periódico escrito mayoritariamente por mujeres:

> Desde el primer domingo del próximo mes de noviembre toma este periódico el nuevo título de *La Ilustración de las Damas* y se reorganiza bajo la dirección de la célebre escritora, Sta. Da. Gertrudis Gómez de Avellaneda... *La Ilustración de las Damas* sin abandonar el objeto que se propuso la *Gaceta de las mujeres,* aspira a ser el mejor periódico de la literatura que se ha publicado en España; y de ello responden además de la reputación de su directora el ventajoso concepto de las stas. Da. Carolina Coronado, Da. Josefa Moreno Natros y Da. Dolores Gómez Cádiz de Velasco, cuyas producciones adornarán nuestro periódico. (Gaceta 7: pág. 8)

Independientemente de que esta propaganda fuera escrita por el anterior redactor o por la misma Gómez de Avellaneda, la declaración tajante de la ambición del periódico de sobresalir en literatura así como de publicar fundamentalmente obras de mujeres, indica que en 1845 al menos era concebible considerar a la mujer igual al hombre en el terreno de la literatura. Desgraciadamente, sólo llegó a publicarse un número de *La Ilustración de las Damas;* incluía un poema acerca de la guerra por Coronado y un artículo de Gómez de Avellaneda titulado "Capacidad de las mujeres para el gobierno", una de las reivindicaciones de derechos políticos para las mujer más rotundas de este periodo en España. Pero Avellaneda, cuya hija recién nacida cayó enferma y murió poco tiempo después, no estaba en condiciones de seguir dirigiendo el periódico, y los patrocinadores del periódico no consideraron que la respuesta del público fuera suficientemente favorable como para tratar de continuar el experimento con otro director.

Sin embargo, seis años más tarde, en 1851, pareció más oportuna la idea de que las mujeres dirigieran una publicación para mujeres, y nació *Ellas, Órgano oficial del sexo femenino.* Aunque en los dos primeros números hay una colaboración masculina considerable, las secciones habituales, como la crítica teatral semanal y el artículo de modas, estaban escritos por mujeres. En el tercer número, casi todos los artículos están escritos por mujeres, así como la mayor parte de la poesía y de la novela. Muchas poetas conocidas —Amalia Fenollosa, Angela Grassi, Vicenta García Miranda, Robustiana Armiño— también publicaron en este periódico, pero lo más novedoso fue que durante varias semanas, los editoriales, los artículos habituales, los artículos obligados sobre mujeres famosas y sobre la educación de la mujer —en otras palabras, la parte auténticamente periodística del periódico— estaban todos escritas por mujeres. Las afirmaciones y justificaciones expuestas en los editoriales, las cuales ase-

guran casi todas no ser feministas, hacen pensar que durante diciembre de 1851 y enero de 1852, dirigieron el periódico dos mujeres, Emilia de T. y Alicia Pérez de Gascuña[8]. Esta situación no duró mucho, pues el 30 de enero se cambió el nombre del periódico *(Album de Señoritas)* y se nombró un nuevo director, pero anticipó el auge que se produciría en las siguientes dos décadas de revistas para mujeres dirigidas por mujeres, de las que algunas, como Angela Grassi y Robustiana Armiño, se habían destacado inicialmente como escritoras en la década de los cuarenta (Criado, pág. 173).

Así pues, hacia 1850 lectoras y escritoras se habían convertido en una parte firmemente arraigada de la industria de la prensa, bien desarrollada y creciente. La prensa diaria, así como las revistas ilustradas y los periódicos especializados para mujeres, reconocieron a la mujer no sólo como lectora del folletín, sino como escritora. Por ejemplo, el diario *La Ilustración* publicó durante 1850 un artículo y una novela corta de Gómez de Avellaneda y numerosos artículos de Coronado. Otro diario, *El Heraldo,* publicó por entregas *La gaviota* de Cecilia Böhl durante la mitad de 1849. Es cierto que la novela apareció con un pseudónimo masculino, pero el periódico descubrió tan pronto el secreto del sexo del autor que es de suponer que los redactores pensaron que era una ventaja que el público supiera que el autor era una mujer.

Las contradicciones femeninas y la hermandad lírica

Aproximadamente a mediados del periodo romántico, las mujeres españolas gozaron de un público potencial, así como de acceso a la publicación, pero para explicar cómo comenzaron realmente a escribir, arriesgándose al rechazo de su entorno social inmediato, hemos de buscar incentivos más directos. El ejemplo de otras mujeres escritoras fue un estímulo muy poderoso para las mujeres que tuvieran la vocación de escribir. Apoyándose en las imágenes de predecesoras ilustres como Safo y Santa Teresa, y en los ejemplos recientes de Mme de Staël y George Sand, las poetas pioneras de este periodo proporcionaron a su vez a sus contemporáneas más tímidas un modelo que seguir.

Dentro del patrón cultural de la época, la caracterización de determinadas figuras literarias femeninas planteaba una tradición contraria a la visión generalmente negativa de las escritoras y las intelectuales. La ima-

[8] Las aparentes contradicciones entre el título más bien militante del periódico y su prevención ante el tema del feminismo debe interpretarse en el contexto de la polémica que existía en aquel momento entre dos periódicos satíricos. El periódico democrático *El Sueco* se mofaba de los esfuerzos posteriores al 1848 de introducir a la mujer en la política francesa, mientras que el fourierista *El Toboso* alentaba a las mujeres españolas a que intervinieran en la política. Cf. Perinat (pág. 25) y Antonio Elorza (pág. 52).

gen dominante de Safo[9], por ejemplo, reunía el reconocimiento de la genialidad poética con las cualidades emocionales aceptables, incluso deseables, en la mujer, que, como veíamos en el capítulo anterior, se suponía que existía para el amor. Un artículo anónimo breve, "La poetisa Saffo", que exponía el ambiente de la ópera *Saffo,* que iba a estrenarse en Madrid en 1842, presenta una imagen atractiva de la poeta de Lesbos: "[E]l fuego de su alma, origen de sus grandes talentos, sabía pintarse en sus miradas, e imprimir en todas sus facciones un carácter de pasión y de energía superior a la hermosura y gentileza misma". Esta representación admirativa de la mujer artista como figura carismática cuyo ser físico expresa su alma apasionada es ciertamente alejada de la modestia que se esperaba de la mujer española de acuerdo con *La señorita instruida,* pero es consonante con otras imágenes femeninas que ya les eran familiares a las mujeres lectoras[10]. De hecho, el retrato de Safo demuestra la influencia de *Corinne ou l'Italie* de Mme de Staël, cuya heroína es precisamente ese tipo de genio poético femenino[11]. Esta novela, publicada por primera vez en español en 1819 (Marco, pág. 303), se popularizó gracias a un romance que circuló por España durante finales de la década de los treinta[12].

El entramado de asociaciones que relacionan la ternura y la sensibilidad, concebidas como específicamente femeninas, con la creación literaria, también aparece en un artículo sobre George Sand publicado en *El Pensil del Bello Sexo:*

> Apenas habrá una de vosotras, lectoras mías, que no haya tenido ocasión más de una vez, de admirar y entusiasmarse con la lectura de alguna de esas mil novelas que habrán llegado a vuestras manos sus-

[9] En la prensa de la época se menciona a Safo con cierta frecuencia. En los periódicos, aparece en un ejemplar satírico en 1836, en una especie de narración de su vida en 1846, y en el ensayo que Coronado escribió sobre ella para *El Semanario Pintoresco* en 1850. Aparte de las traducciones libres o "imitaciones" de su poesía publicada por poetas románticas, en 1832 salió una traducción erudita del griego, por Castillo y Ayensa. Sin embargo, la idea predominante que se tenía de Safo no estaba basada en los textos de sus poemas, sino en la leyenda mítica de que la persecución de otros poetas envidiosos y su pasión no correspondida por Phaon le habían conducido al suicidio, a lanzarse al mar en Leucades.

[10] El público femenino en general debió de estar muy interesado en las mujeres del pasado que habían entrado a formar parte de la historia literaria, pues a lo largo de la década de 1840 en las revistas ilustradas y en los periódicos de mujeres salieron artículos sobre Sor Juana Inés de la Cruz y Santa Teresa de Avila, así como sobre Safo. También existía un interés considerable por escritoras más próximas en el tiempo como Mme de Stael y George Sand, aunque éstas eran más controvertidas. La creadora de Corinne era elogiada por su formación e inteligencia, pero a las mujeres españolas se les aconsejaba que no siguieran su ejemplo. Sand fue repetidamente acusada de inmoral.

[11] Ellen Moers subraya su tradicion en "Performing Heroinism: The Myth of Corinne" (págs. 173-210)

[12] Joaquín Marco confirma tres ediciones de *Lamentos de Corina dirigidos a su idolatrado Oswaldo* entre 1835 y 1840 (págs. 299-305). En la Biblioteca Nacional española hay otra edición, no fechada, titulada *Canción de la triste Corina, lamentándose de la ingratitud de Oswaldo* (Madrid, Juanelo).

critas con el nombre con que encabezamos este artículo... En efecto, nada hay más apasionado, más tierno, más lleno de poesía y encantos que las obras de Jorge Sand. Ellas son más particularmente escritas para vosotras, que tenéis una alma sensible. ("Jorge Sand", pág. 81)

Aunque George Sand era considerada escandalosamente inmoral en España, este párrafo parece indicar que era muy leída. Al situar a Sand en la categoría de "alma sensible", el autor la relaciona con un término que se había convertido en uno de los epítetos más positivos para las mujeres. *El Semanario Pintoresco Español* utilizaba la expresión "la mujer sensible" refiriéndose a sus lectoras en 1839, y el término se extendió aún más en la década siguiente. La idea de que la sensibilidad especial de la mujer era tierna, apasionada y poética se derivaba de la idea de que el destino de la mujer era amar, y encajaba con el auge de la poesía romántica. Como hemos visto, los periódicos de mujeres tendían a especializarse en poesía y novela, y casi todo ello se encuadraba en el lado más lacrimoso del espectro romántico. La convicción de Carolina Coronado de que la obra de Lamartine era la expresión de la sensibilidad de una mujer (Sandoval, pág. 54) demuestra que la variedad melancólica, sensible del romanticismo podía interpretarse como femenina. De modo que no se produjo más que un pequeño paso de la mujer lectora como alma sensible a la mujer escritora que expresaba una sensibilidad femenina que sintonizaba con el sentimiento romántico.

La vinculación de Safo, Corinne y el alma sensible, como elementos de una tradición que autorizaba y conformaba la voz femenina en la poesía, tuvo un efecto importante sobre las primeras poetas románticas en España. Tanto Coronado como Avellaneda incluyen en sus primeras colecciones de poesías imitaciones de Safo, como para identificarse a sí mismas con lo que la poeta griega representaba en España en aquella época. Safo fue al parecer particularmente importante para Coronado, que empezó a leer a una edad muy temprana lo que pudo encontrar de la poeta de Lesbos y también a desarrollar la teoría, que más tarde expondría en un par de artículos publicados en *El Semanario Pintoresco,* de que Safo y Santa Teresa de Ávila eran almas gemelas, unidas por el apasionamiento de su espíritu. Coronado, que tenía siempre sobre su escritorio un retrato de la santa de Ávila escribiendo (Coronado, *Poesías* 1852 ed., pág. 3), sin duda se incluía a sí misma en esta línea de parentesco, mientras que Gómez de Avellaneda prestaba atención más bien a un conjunto más cercano de madres literarias: Mme de Staël y George Sand. Aunque reflejaba algunas de las ideas de Sand en su obra, se identificaba de un modo más profundo con la imagen de la Corinne de Staël. Como veremos cuando analicemos las obras narrativas de Avellaneda, su autobiografía demuestra que Corinne le sirvió como modelo para la creación de su propio personaje, así como para la creación de otros personajes femeninos de sus obras.

La visión positiva de la escritora encarnada en la idea de Safo y sus hijas tuvo otro rasgo que supuso un incentivo para las poetas de la década de los cuarenta. El artículo de 1842 "La poetisa Saffo" establecía una diferencia entre poetas de uno y otro sexo haciendo alusión a la leyenda de que Safo había sido perseguida por un poeta masculino envidioso:

¿Será posible que su primer perseguidor y acusador fue un hombre, y un hombre grande? ¿Cómo las mujeres que han escrito no han conocido la envidia entre sí al paso que los hombres han convenido constantemente en perseguirse? ¿Consistirá en ser peores éstos según nuestro dictamen, o acaso las mujeres se creerán más obligadas a hacer causa común cuando se trata de la gloria e intereses de su sexo?

La idea de que las mujeres escritoras, a diferencia de los hombres, sintieran solidaridad en vez de rivalidad ante otras mujeres se convirtió en parte del carácter distintivo de las mujeres que empezaron a escribir en este periodo. La postura de apoyo desinteresado encajaba perfectamente con la imagen de la mujer virtuosa o ángel del hogar. Además, la segunda explicación, más social, de la solidaridad femenina que se expone en el artículo coincide con la opinión extendida entre estas mujeres de que debían reunirse y defenderse de los prejuicios y limitaciones con los que se encontraba su sexo.

La información de que disponemos acerca del proceso mediante el cual las mujeres se incorporaron a la cultura impresa durante el periodo romántico, demuestra la importancia de las dos o tres pioneras que atravesaron el umbral que conducía a la imprenta, ya que no sólo fueron ejemplos estimulantes, sino que también ayudaron y apoyaron realmente a otras mujeres que deseaban unirse a ellas. El caso de Vicenta García Miranda ilustra este proceso perfectamente. Según Antonio Manzano Garías, que tuvo en su posesión las memorias y las cartas de García Miranda (aunque fueron destruidas en 1936), esta última leyó algunos poemas de Carolina Coronado en 1845. Esta experiencia impresionó tremendamente a la joven de veinticuatro años que acababa de perder a su marido y a su hijo: "Al conjuro de los versos, la joven viuda siente como si su alma, adormida hasta entonces, despertara de pronto, y como estaba dotada de rica fantasía y de una facilidad natural para la rima, comienza a hacer ensayos de versificación" (Manzano, "Década extremeña", pág. 24). García Miranda, aislada en un pueblo pequeño, con poca formación y sin que nada de su entorno le animara a escribir, se decidió definitivamente a hacerlo a raíz de una publicación firmada por otra mujer. Cuando hubo escrito dos o tres poesías, se las envió a Coronado. La poeta de mayor experiencia adivinó de inmediato el ambiente de opresión en el que se encontraba su compatriota extremeña, y no defraudó la esperanza ni la confianza que su propia obra le había inspirado a la joven. A comienzos de 1846 en *El Defensor del Bello Sexo* aparecía la respuesta rápida y alen-

tadora de Coronado: el 8 de Febrero, el periódico publicó el poema de García Miranda "Al invicto extremeño, García de Paredes", precedido de una carta de presentación muy afectuosa de Coronado. La recomendación de Coronado tuvo evidentemente mucha importancia, ya que al mes siguiente García Miranda publicó otro poema en *El Defensor* y en seguida empezó a publicar en periódicos de toda la Península.

El apoyo generoso que Coronado ofrecía a poetas como García Miranda fue extendido por éstas a su vez a otras, creándose así un círculo de solidaridad entre las escritoras de esta época. Por ejemplo, entre los papeles de García Miranda, Manzano encontró abundantes ejemplos de correspondencia en la que se expresaba el apoyo mutuo entre otras poetas:

> El coro de poetas que por esta década tendía sus primeros vuelos por los semanarios literarios de Madrid y provincias, formaban (según pude comprobar en los papeles y cartas encontradas en la antigua casa de los García Miranda...) una especie de *Hermandad Lírica*. Sin conocerse personalmente mantenían entre sí una correspondencia copiosa y efusiva, saludándose al principio y al fin de las cartas con el dulce título de hermana. Cada nueva firma femenina al pie de alguna poesía aparecida en las revistas literarias, intrigaba a las otras poetisas, que se ponían en relación epistolar con ella. ("Década extremeña", pág. 7).

Según Manzano, García Miranda mantenía correspondencia con Amalia Fenollosa, Pilar Sinués, Rogelia León, Dolores Cabrera Heredia, Robustiana Armiño y Ángela Grassi. También sabemos que Amalia Fenollosa y Manuela Cambronero se escribían regularmente (Manzano, "Fenollosa", págs. 54-55), y que Carolina Coronado, que se escribía con muchas escritoras, tenía una amistad epistolar particularmente intensa con Robustiana Armiño (Muñoz de San Pedro, pág. 22). Otra prueba de la existencia de esta "hermandad lírica" es el conjunto de poemas que estas mujeres dedicaban a otras poetas. En los periódicos de la época[13] están repartidos intercambios como "A mi amiga la sta. Angela Grassi", por Natalia Boris de Ferrant, y "A mi querida amiga Natalia Boris de Ferrant" por Ángela Grassi (1852), o "A la señorita doña Carolina Coronado", por Encarnación Calero de los Ríos, y "A la señorita doña Encarnación Calero de los Ríos", por Coronado (1846). Marina Mayoral ("Amistades románticas") ha estudiado detalladamente esta poesía de amistad femenina.

Este último intercambio mencionado, publicado en *El Pensil del Bello Sexo*, aproximadamente en el mismo momento en el que estaba empezando a conformarse el círculo de las hermanas poetas, es particularmente interesante por lo que nos dice acerca de la conciencia compartida que unía

[13] Más ejemplos: "A mi querida amiga y hermana la poetisa Amalia Fenollosa", por Manuela Cambronero (Cambronero, pág. 20); "A la distinguida poetisa sta. doña Rogelia León" por García Miranda (*Ellas*, 30 de junio de 1852, págs. 164-5).

a estas dos mujeres. La primera estrofa del poema de Calero de los Ríos sugiere que, como a García Miranda, lo que le movía a escribir eran los sentimientos que le inspiraba la poesía de Coronado:

> En armónico acento
> Una voz escuché, que en dulce lira,
> Con tierno sentimiento,
> Sobre el destino femenil suspira,
> Y eleva al firmamento
> Su queja, su canción y su tormento. (pág. 67)

Este sentido de opresión evocado por la poesía de Coronado, su expresión de la angustia a que da lugar el destino femenino, era aquello a lo que respondían otras mujeres; y en su contestación, ella insiste en los mismos acordes. Dando la bienvenida a Calero de los Ríos al coro compuesto por ella misma y "[l]a tierna *Massanés*, mi *Robustiana*, / la triste *Amalia* y *Ángela* divina" (pág. 85), Coronado confirma que la tristeza es la nota dominante de la poesía femenina:

> [A]l fin, de las hembras es el llanto,
> Y cantar sin gemir, cantar placeres
> Es propio de varón, no de mujeres
> . . . .
> Canta la vid triste, amiga mía,
> Que ellos han de cantar la placentera;
> Y pues que suyos son placer y risa,
> Que dejen el llanto a la poetisa. (pág. 85)

El tema del destino doloroso de la mujer abunda en los poemas publicados por la hermandad lírica, que van desde la melancolía suspirante de Fenollosa, que en 1844 concluye su poema "La mujer" con "¡Pobre infeliz!" (pág. 36), hasta la vigorosa exhortación del poema de García Miranda "A las españolas" (1851):

> ¡Oh, mujeres! luchar a vida o muerte,
> Sin que el ánimo fuerte
> Desmaye en la pelea a que briosas
> Algunas se han lanzado
> Del sexo esclavizado
> Por romper las cadenas ominosas. (pág. 11)

El lenguaje que describía la condición de la mujer en términos de cadenas y esclavitud había estado en circulación desde mediados de la década de los treinta, a través de las corrientes marginales del discurso socialista utópico francés que se puede distinguir en la prensa de Madrid (véase capítulo 1) y en Cádiz y Cataluña (Elorza). Gómez de Avellaneda planteaba el tema de la esclavitud del conjunto de las mujeres en su nove-

la de 1841, *Sab,* pero la injusticia y la opresión de las mujeres no se convirtió en tema de la poesía escrita por mujeres hasta 1844-1845, precisamente en los años en los que empezó a formarse un grupo de poetas concienciadas. La cronología parece indicar que en la creciente producción de poesía para publicación se produjo un interesante proceso de realimentación. Los primeros libros de poesía escritos por Massanés, Gómez de Avellaneda y Coronado, todos publicados entre 1841 y 1843, no planteaban explícitamente la cuestión del destino de la mujer aunque, como expondré en capítulos posteriores, sus elaboraciones del sujeto lírico giraban en torno a la posición que ocupa la mujer en el mundo. Por lo tanto, parece que las demás mujeres interpretaron esta primera poesía femenina romántica como expresión de una angustia particularmente femenina y que eso les animó a expresarse ellas mismas; y, dado que el número de poetas creció, todas se sintieron más seguras a la hora de expresar abiertamente su dolor y su resentimiento, hasta entonces callados, en un lenguaje con un claro matiz político. Coronado fue la pionera: en cuanto se publicó su volumen de 1843, comenzó a publicar poemas de carácter feminista en muchos de los periódicos que solicitaban obras suyas. pero Gómez de Avellaneda, aunque se mantuvo bastante distanciada de la hermandad lírica y la crítica siempre la distinguió de ella, también intervino en favor de la mujer en "El porqué de la inconstancia" (fechado en 1843 en la colección 1850) y dedicó un poema sobre las dificultades de ser mujer y escribir poesía a otra poeta ("Despedida a la Señora Da. D. G. C. de V."[14], también fechado en 1843 en la colección de 1850).

El foco de este auge de la protesta poética femenina de mediados de década, no fue especialmente la reivindicación de derechos políticos sino el problema fundamental del acceso de las mujeres a la cultura impresa durante este periodo: el derecho de la mujer a la actividad intelectual y a la expresión literaria. Coronado fue particularmente vehemente en este aspecto, que desarrolló elocuentemente en la carta en la que presentaba a García Miranda a los lectores de *El Defensor del Bello Sexo.* Admite que escribir poesía se había convertido en una moda entre las mujeres jóvenes —observación que confirma los demás indicios de un auge repentino de la producción de poesía femenina— pero argumenta que su protegida, como muchas otras, tiene una verdadera vocación:

> Las circunstancias de su vida nos conducen a reflexionar sobre lo triste que es la suerte de las mujeres a quienes las preocupaciones no permitían hace poco el desahogo de expresar sus pensamientos. La cuestión de si las jóvenes *deben o no dedicarse a hacer versos* nos parece ridícula. La *poetisa* existe de hecho y necesita cantar, como volar las aves y correr los ríos, si ha de vivir con su índole natural, y no comprimida y violenta. Considérenla sus defensores y sus contrarios como un *bien* o un *mal* para la sociedad, pero es inútil que se decidan si debe o no existir porque no depende de la voluntad de los hombres. Estos pueden reformar sus obras, pero no enmendar las de Dios. ("Al Sr. Director", pág. 97)

[14] Dolores Gómez Cádiz de Velasco, que fue identificada en 1845 como una colaboradora de *La Ilustración de las Damas,* que iba a dirigir Gómez de Avellaneda.

El sentir de una vocación compartida por otras mujeres pero no reconocida por la sociedad anima a Coronado a adoptar para ella misma y sus hermanas una imagen ya atribuida al poeta masculino romántico. Lamartine, en "Le poéte mourant" (1823), afirmaba la perfecta naturalidad de la voz poética romántica: "Je chantais, mes amis, comme l'homme respire, / Comme l'oiseau gémit, comme le vent soupire, / Comme l'eau murmure en coulant" 'Cantaba, amigos, como el hombre respira, / Como el pájaro se lamenta, como el viento suspira, como el agua corriente murmura' (pág. 147). Como demuestra el párrafo de Coronado, esta figura era atractiva para las mujeres como imagen de su actividad poética[15] porque representaba a la poeta como un hecho de la naturaleza creada por la divinidad, no como la aberración que gran parte de la sociedad contemporánea pensaba que era.

Animada por la conciencia de que sus dificultades y aspiraciones eran compartidas por otras mujeres, Coronado fue una guía para sus hermanas no sólo en cuanto a la expresión de la subjetividad femenina que había sido suprimida, sino también en cuanto a la afirmación de su derecho a expresarse adaptando los términos de los discursos romántico y liberal de la época. Se asemejó a sus padres liberales en cuanto a que identificó la oposición que habían de vencer las poetas con el enemigo de los liberales, las "preocupaciones", o prejuicios irracionales, que obstruían el derecho individual a la expresión de uno mismo. Además, utilizando la imagen romántica del poeta para legitimizar la literatura escrita por mujeres, extrajo de su medio ideológico una lógica que basaba la vocación poética femenina nada menos que en la autoridad de la naturaleza y de Dios.

Respuesta y reacción ante las escritoras

Si bien las mujeres encontraron algo en la dinámica cultural del periodo que les permitió dar el difícil paso de presentarse ante el público en las publicaciones, las reacciones que se produjeron ante su obra también afectaron e incluso conformaron el modo en que se presentaron ellas mismas y su identidad como escritoras. El paso inicial ya mencionado de Ca-

[15] Gómez de Avellaneda seguía a Lamartine más de cerca en "Romance contestando a otro por una señorita", fechado en 1846, el mismo año en que Coronado publicó este párrafo. El texto de Avellaneda es: "Canto como canta el ave, / Como las ramas se agitan, / Como las fuentes murmuran, / Como las auras suspiran" *(Poesías,* 1850 ed., pág. 244).

rolina Coronado supone la existencia de actitudes alentadoras y de rechazo entre el público, que incluía a aquellos que pudieran estar interesados en leer la obra de una nueva escritora así como a aquellos que discutían el que las mujeres debieran o no escribir poesía. La prensa de este periodo pone de manifiesto que la acogida dispensada a las escritoras fue diversa.

La actitud predominante ante el cometido intelectual femenino, de la que Coronado se quejaba en sus cartas a Hartzenbusch, se expresaba claramente en la prensa de la década de los treinta. En 1836 los redactores conservadores del periódico satírico *El Jorobado* publicaron una serie de sátiras contra las escritoras, los derechos de la mujer y las publicaciones femeninas[16], ninguno de los cuales estaba muy desarrollado en España en esa época. Tal vez respondiendo a la reivindicación socialista utópica de los derechos de la mujer, la serie demostraba que cualquier forma de la emancipación de la mujer era tan absurda para el público español que podía utilizarse como ejemplo infalible para satirizar todo cambio social. Los escritores administraron una fuerte dosis de escarnio a la figura de la aspirante a escritora en su parodia de la imaginaria Safo Cornelia: "Su frente está ceñida de laurel; tiene una lira en la mano izquierda y una pluma de ganso en la derecha" ("Biografía", pág. 3). Este tratamiento desdeñoso no disuadió a algunas mujeres decididas de la idea de sentarse a escribir unos años más tarde, como sabemos. Inmediatamente se produjo la respuesta satírica. En 1841, el año en que tanto Massanés como Gómez de Avellaneda publicaron un volumen de poesía, una caricatura titulada "El mundo al revés" presentaba a una mujer escribiendo y diciendo con satisfacción, "Con este Soneto doy fin a mi tomo de poesías" mientras su infeliz marido estaba sentado detrás de ella bordando un paño.

La sátira contra las escritoras parece haber sido menos virulenta en la prensa durante la mayor parte de la década de los cuarenta. Cuando se hizo necesario tomarse más en serio a las escritoras, la estrategia de la oposición cambió. El nuevo camino fue todavía más intimidador para las damas respetables de la clase media, pues consistió en insinuar que las mujeres que escribían eran inmorales. Por ejemplo, en 1842, se publicó una diatriba contra George Sand en *Revista de Madrid,* revista intelectual y literaria que también publicaba poemas de Gómez de Avellaneda. El autor, José María Quadrado, estaba ofendido por la presentación poco favorable que Sand hacía de la sociedad mallorquina en sus escritos sobre su estancia en la isla, pero su ataque fue *ad feminam,* basado principalmente en alusiones a su vida privada. Justificó la exclusión de Sand de la sociedad de las distinguidas mallorquesas que, añadía sarcásticamente, eran "bastante *atrasadas* para preferir la moralidad al talento, y para honrarse con

[16] "Biografía: Safo Cornelia", 23 de mayo 1836, págs. 2-3; "Una sesión en una asamblea de mujeres", 26 de mayo 1836, págs. 3-4; "Petición importante a S. M. por unas mujeres", 12 de julio 1836, págs. 2-4; "Correspondencia de una Comadre de parir", 13 de julio 1836, pág. 2; "Carta a *El Jorobado*", 19 de julio de 1836, págs. 3-4.

el título de esposas más bien que con el de escritoras" (pág. 201). Por si acaso las alternativas no hubieran quedado bien claras, concluye el artículo con una sentencia: "Jorge Sand es el más inmoral de los escritores y Mme Dudevant la más inmunda de las mujeres" (pág. 211). El mensaje subliminal no es sólo que la fama literaria de las mujeres ponga en peligro su reputación moral sino que además, el acto de escribir en sí contamina a la mujer, que ha de escoger preferiblemente la virtud de la subordinación propia de la esposa.

El arma más fuerte del arsenal de aquellos que se opusieron a la participación de la mujer en la cultura impresa, la afirmación de que el hecho de escribir era incompatible con la virtud femenina, se esgrimió de forma amenazadora sobre las primeras escritoras femeninas. Cobra importancia, por ejemplo, en la crítica de Tomás Rodríguez Rubí del volumen de Massanés de 1841, la única crítica que tuvo en la prensa de Madrid. Aunque el crítico reconoce la alta calidad moral de la poesía de Massanés, tiene sus reservas acerca de la invitación implícita en el libro a que otras mujeres participen en la vida intelectual:

> [N]os parece que la emancipación intelectual de la mujer ofrece graves inconvenientes sociales... ¿Quién puede asegurar que la multitud de violentas pasiones que abriga el corazón de la mujer, la infinita variedad de sus afectos e inclinaciones, enfrenadas y adormecidas ahora por creencias que luego desaparecerían, no darían un giro diferente del propuesto al prodigarle esos conocimientos?... Ejemplos funestos nos suministran esas naciones cuya civilización y cultura tanto se decantan, donde hay mujeres que por su erudición y facultades intelectuales están a igual altura que los primeros talentos de su país y sin embargo no son los mejores apóstoles de esa virtud tan pura que afirma y robustece los vínculos sociales. (pág. 24)

Estas reflexiones nos ayudan a comprender la estrecha relación que existe entre los argumentos moralistas contra la actividad literaria de las mujeres y las preocupaciones expuestas en la crítica que Larra hizo de *Anthony,* examinada en el capítulo anterior. Las objeciones a las diferentes formas de emancipación de la mujer se basaban en el peligro que para la sociedad suponía una subjetividad femenina que pudiera romper los lazos de la devoción amorosa a la familia. En su ensayo, publicado dos veces, sobre el destino de la mujer (véase capítulo anterior), Fermín Gonzalo Morón recomendaba que se les permitiera a las mujeres cultivar el arte, pero siempre evitando que "jamás se pierda el sentimiento del pudor y del recogimiento, ...ni se despierten peligrosas pasiones" (pág. 480). Por muy bienintencionadas que fueran, estas precauciones acerca de las consecuencias morales y sociales de la autoexpresión femenina, presentaban la vida psíquica de las mujeres como monstruosamente diferente de la de los hombres en tanto en cuanto el juicio y el intelecto de las mujeres era considerado insuficiente para controlar sus emociones hipertrofiadas. Así, a

voces como la de Carolina Coronado, que reclamaban para la mujer una vocación poética natural, incluso otorgada por Dios, una parte importante de la cultura española contestaba que la naturaleza femenina requería la subordinación de las mujeres a los hombres, en una función estrictamente doméstica.

Mientras que la tradición española, profundamente misógina, encabezaba una reacción que era de esperar contra la participación de la mujer en la literatura, fuerzas favorables a la suerte de las mujeres en el mundo de la letra impresa conformaban su obra siguiendo pautas que se adaptaban a los modelos de la función femenina. La aprobación de estas mujeres pioneras se expresó de forma institucional en los muchos círculos literarios o sociedades que las felicitaron de un modo u otro. Los liceos relativamente humildes de determinadas capitales de provincias honraron regularmente los logros de las escritoras. Por ejemplo, Amalia Fenollosa fue nombrada miembro honorario de la Academia Literaria de Santiago de Compostela, los liceos de Valladolid y Valencia, y la Sociedad Filomática en Barcelona y recibió una carta de felicitación de la Sociedad Económica de Valencia (Espresati, págs. 150, 176). En 1846 el Liceo de Badajoz (influido por la irresistible Coronado) admitió a cuatro mujeres como miembros honorarios: Encarnación Calero de los Ríos, Vicenta García Miranda, Joaquina Ruiz de Mendoza y Robustiana Armiño *(El Defensor del Bello Sexo,* 22 de febrero de 1846, pág. 116).

El gran Liceo de Madrid, diferenciado de la otra sociedad intelectual de la capital, el Ateneo, por su énfasis en las artes creativas y escénicas y su admisión de las mujeres como miembros, fue el escenario de triunfos importantes para Gómez de Avellaneda y Coronado. Hay muchos testimonios de personas que asistieron a la presentación de Avellaneda en la sección literaria del Liceo en 1841: José Zorrilla leyó un poema ante los asistentes, y en medio de los aplausos declaró que el autor era la joven belleza cubana de ojos iluminados que estaba sentada entre todos ellos. Causó una gran sensación y se convirtió en uno de los leones literarios de la sesión. Unos años más tarde Avellaneda triunfaba una vez más en el Liceo ganando los dos premios de un concurso para la mejor oda sobre el tema de la clemencia de la Reina. Hubo protestas que alegaban que había roto las reglas del concurso enviando uno de sus poemas bajo el nombre de su hermano, pero nada pudo alterar el hecho de que los jueces, sin saber que los poemas eran de Avellaneda consideraran que fueran los mejores de todos. Hacia el final de la década le tocó el turno a Coronado. Cuando hizo su primer viaje a Madrid en 1848, el Liceo festejó su llegada en una sesión especial, y ella a su vez improvisó un poema de agradecimiento (Coronado, *Poesías,* 1852 ed., pág. 137). Sin embargo, el reconocimiento que el Liceo de Madrid dio a estas dos poetas no estuvo exento de ciertas envidias y resentimientos, como descubriría Coronado para su desencanto, cuando no le fue permitido entrar en el concurso poético de 1848 por la razón, poco creíble, de que su sexo hacía que el anonimato fuera imposible. Como explicaría en una amarga carta a Hartzenbusch (Fonseca, página 27), si hubiera sabido que era necesario llevar barba para entrar en un concurso, se hubiera disfrazado. Es posible que los miembros masculinos del Liceo aún recordaran que Gómez de Avellaneda los había derrotado de forma notoria hacía cuatro años.

La respuesta de estas instituciones literarias fue en gran medida simplemente un reflejo del tipo de reacción positiva que tenía más influencia en las mujeres escritoras: la voluntad de muchos escritores de actuar como mentores o publicistas de las jóvenes que daban los primeros pasos vacilantes en el mundo de las publicaciones. El apoyo de J. E. Hartzenbusch a Carolina Coronado es un clásico ejemplo: le gustó la primera muestra de poemas que le envió, buscó un editor para su primer volumen, escribió el prólogo, editó y corrigió sus primeros poemas, y ofreció una crítica constructiva de los últimos. Sin la ayuda de Hartzenbusch, es difícil saber cómo hubiera alcanzado Coronado el éxito temprano del que disfrutó. Sus cartas a él hacen pensar que en cualquier caso la fe en su talento le ayudó a superar un periodo de desaliento en el que llegó a plantearse dejar de escribir poesía. Sin embargo, el precio de su apoyo fue una cierta censura. Entre las cartas de Hartzenbusch está el manuscrito de un poema que le envió para que fuera incluido en su primer volumen de poesía. El poema, lamentándose de que "la mujer en su aflicción, / ¡ay!, no tiene ni un acento / para llorar un momento / los hierros de su prisión" (Fonseca, pág. 180), era una protesta explícita y angustiada contra el silencio que se imponía a la mujer. Hartzenbusch recomendó que no se incluyera en la colección, y quedó olvidado entre sus papeles.

Gómez de Avellaneda también contó con el apoyo de algunos escritores que le ayudaron a iniciarse en los círculos literarios competitivos de Madrid. Alberto Lista, muy respetado como profesor de la nueva generación de poetas, admiraba su obra y le proporcionó valiosas cartas de presentación cuando ella se trasladó de Sevilla a Madrid. Como hemos visto, en Madrid un buen número de escritores establecidos la recibieron con una calurosa bienvenida a la profesión. La importancia de esta respuesta se recoge en la nota biográfica incluida en su volumen de Poesías de 1850:

> Los escritores más distinguidos de la capital... la rodearon... con homenajes de amistad y de entusiasmo... [M]uchos literatos de mayor o menor nombradía, han sido desde entonces, o sus consecuentes amigos, o sus apasionados admiradores. De algunos recibió consejos; de muchos estímulo y aliento: de todos aquella comunicación de pensamientos, de ideas, de impresiones, que necesita el talento para vivir y desarrollarse. (págs. xvi-xvii)

Pero este apoyo también presionó a Avellaneda a adaptar su obra al gusto de quienes la apoyaban. Por ejemplo, la crítica a la primera novela de Avellaneda, *Sab,* firmada "P.D." y probablemente escrita por Nicome-

des Pastor Díaz, uno de los primeros y más leales defensores de Avellaneda, une a un alto elogio de su obra el consejo de que la joven escritora debería eliminar la protesta social de sus obras futuras.

Las escritoras de la península fueron animadas, ayudadas y por supuesto guiadas por los escritores, algunos de ellos tan anónimos como el poeta local que escribió el manual de métrica para Vicenta García Miranda, otros cuya motivación era más bien dudosa como Calixto Fernández Camporredondo, el poeta asturiano cuya voluminosa correspondencia con varias poetas revela un interés más lascivo que profesional, según Manzano ("Fenollosa", pág. 54). Entre los más atractivos de estos mentores está el poeta catalán Víctor Balaguer, que fomentó la poesía de las mujeres, y mostró un interés especial por dar a conocer la obra de Amalia Fenollosa. Como suplemento a *El Genio*, el semanario barcelonés que dirigía, Balaguer publicó *El Pensil del Bello Sexo* (1845), la primera antología de poesía escrita por mujeres en España[17]. Casi todas las poetas que estaban publicando a mediados de la década estaban representadas en esta colección. En 1844 Balaguer dedicó a Amalia Fenollosa un poema "Melancolía" que resume un conjunto de actitudes culturales ante las poetas: "Canta, mujer. Tú comprendes / de las flores la poesía, / de la aurora la armonía / del mundo todo la voz". Sin embargo, a la vez que afirmaba tan reiteradamente la aptitud de la mujer para la poesía, Balaguer es realmente bastante preceptivo: al avanzar el poema queda claro que el canto de las mujeres ha de ser amoroso, inocente, armonioso y sobre todo confortante para la torturada psique romántica del hombre. Así, analizando los casos uno a uno, vemos que la respuesta positiva a las poetas ejercía una presión amable aunque firme hacia un papel de la mujer en la producción poética que no era muy diferente de su papel en la casa.

Lo que la cultura española ofrecía a las escritoras de la década de los cuarenta, cuando no era una presentación horrorosa de ellas mismas como monstruos psicológicos, o profundamente inmorales, fue una imagen muy condicionada por el concepto de la diferencia femenina. De hecho, las visiones positiva y negativa de la vocación poética femenina no eran en ningún sentido contradictorias. El modo en que la definición de la diferencia sexual y algunas premisas románticas modificadas se reunieron en una definición aceptable de la poeta y su subjetividad, se expone en un artículo de 1844 que fue de gran interés para las damas literarias de la época porque trataba de ellas. En "Influencia de las poetas españolas en la literatura" Gustave Deville, un escritor francés que había residido en España durante algún tiempo y que estaba en la línea del liberalismo conservador dominante a mediados de la década de los cuarenta, expresó lo que se

[17] En el prólogo a esta colección, Balaguer describe la condición de la mujer como "esclavitud triple respecto de sus padres, su marido y sus hijos, que sólo puede resolverse si se considera el problema en su integridad" (Perinat y Marrades, pág. 20)

consideró una opinión moderada, aunque culta, sobre el tema de la mujer en la literatura.

Empieza defendiendo el cultivo del talento de las mujeres con el fin de convertirlas en compañeras más estimulantes para los hombres, y concede a la mujer cualidades naturales que las dotan de una sensibilidad estética particular. Las mujeres son más sensibles que los hombres a la pureza y a la armonía de las formas, a la belleza del detalle, pues su misión consiste en "El darnos consuelos, el edificarnos, y el enseñarnos y hacernos apreciar el lado bello de la virtud" (págs. 192-193). Pero para Deville, estas aptitudes especiales hace que sea tanto más necesario que la actividad creativa femenina observe los límites determinados por su sexo:

> Pero precisamente por lo mismo que contemplo gozoso el desarrollo de sus cualidades creadoras y esenciales, combatir con todas mis fuerzas el móvil que impulsa a algunas a despojarse de su virginal e inefable sensibilidad, a perder su candor innato... La mujer debe ser mujer, y no traspasar la esfera de los duros e ímprobos destinos reservados al hombre sobre la tierra. Sea enhorabuena poeta, artista; pero nunca sabia. Sea observadora y analice; pero sin tratar por ello de destruir el orden de cosas establecido. (pág. 193)

Por lo tanto, en su esquema Deville explica que las mujeres están autorizadas por su naturaleza a ser poetas, como afirmaba Coronado, pero sólo a ser poetas de un determinado tipo. El carácter de las mujeres en general y de las mujeres españolas en particular determina el carácter de su producción artística: el genio de la mujer es "impresionable y versátil", "más expansivo que reflexivo"; las mujeres son "accesibles... a las pasiones dulces" pero no son capaces para reproducir "las emociones letales de un corazón entregado al desenfreno y a excesos tumultuosos" (pág. 193). En consecuencia, las mujeres no deberían intentar escribir teatro ni novelas históricas, que requieren conocimiento de una realidad pública dura y conflictiva; en vez de ello las escritoras han de atender "tan sólo a las pacíficas investigaciones de la vida íntima, a las nobles y santas emanaciones del corazón y a la expresión coloreada y simpática de los sentimientos tiernos y religiosos" (pág. 194).

El artículo de Deville, aunque redactado en un lenguaje galante, imponía a las escritoras el código machista que restringía el ámbito de su obra, a pesar de que garantizaba a la mujer un espacio socialmente aprobado dentro de la literatura. Sus elogios eran tendenciosos. Alababa a Massanés por su poesía religiosa, que demostraba que comprendía el destino que la providencia había confiado a su cultivado talento (pág. 195). A Coronado se le permitía ser menos espiritual; de hecho, a Deville le gustaban las cualidades románticas de su personalidad poética, "los trozos en que por entre las francas e ingenuas expansiones de la doncella, resalta el lenguaje sentido y nervioso de la mujer apasionada y entusiasta" (pág. 196). Sin embargo, el resto del ensayo de Deville establece empíricamente los lími-

tes dentro de los cuales el entusiasmo romántico es apropiado para las mujeres. Por encima de todo, advierte a las poetas españolas, no deben sucumbir a las tentaciones de la moda byroniana, sino que han de dejar a los hombres la desesperación orgullosa, las ilusiones perdidas, la insatisfacción dentro del orden cósmico y social, que no corresponden a la subjetividad femenina:

> Cesad, pues, cesad, mujeres jóvenes, de cubrir vuestro hechicero rostro con esa máscara lúgubre y prestada... Presentadnos con preferencia el espectáculo de vuestra filial ternura y de vuestros desvelos maternales... A vosotras pertenece el derramar raudales de sublime poesía sobre las mezquinas necesidades del hogar doméstico... Puesto que fuisteis creadas para hacer gustar las delicias de la tierra, volved a ella, y ocupad el puesto en donde nosotros gozaremos viéndoos y tributándoos un culto que no podríamos rehusar nunca a vuestro talento y virtudes. (págs. 198-199)

El artículo de Deville despertó indudablemente un gran interés en las escritoras de mediados de la década de los cuarenta, pues fue el primer ensayo extenso dedicado a las poetas españolas como fenómeno nuevo, y lo avalaba el prestigio que gozaban los escritores franceses. Cuando Carolina Coronado supo que se la mencionaba en el artículo, escribió a Hartzenbusch pidiéndole que le enviara una copia del periódico. Su interés por el juicio de Deville es palpable en la carta —que escribió antes de leer la crítica (Cartas, carta 213)— como lo son su alivio y su agradecimiento una vez que hubo verificado que su obra había sido tratada de una forma muy positiva (Cartas, carta 218). El artículo les daba una lección a ella y a las otras poetas mencionadas en el artículo (Josefa de Massanés y María de Mendoza), recomendándoles cuál había de ser su lugar en el universo de las letras. La omisión, tendenciosa, de la obra de Gómez de Avellaneda, poeta mucho más conocida que ninguna de las otras tres, tenía su moraleja también: al lamentar sus ilusiones perdidas, la poeta cubana había traspasado los límites del "talento y la virtud femenina" y por lo tanto no merecía ni el reconocimiento ni el elogio del árbitro machista del mérito poético. Aunque el artículo de Deville no pudo ser el único responsable de la conformación de la respuesta de las mujeres ante el juicio público de su obra, fue una afirmación eficaz de una visión del lugar que la mujer debía ocupar en la literatura que, como veremos, afectó profundamente el modo de escribir incluso de la valiente Gómez de Avellaneda.

La formulación de Deville ofrece una muestra de los términos positivos con que se recibió a la figura de la lectora y a la escritora en la prensa de la década de los cuarenta: las imágenes tremendamente emocionales y emotivas de Safo y Corinne, la mujer sensible, y la cantora pura y confortante que imaginaba Balaguer. Por lo tanto, Deville ayudó a expresar en términos literarios el sutil reordenamiento de los códigos de la diferenciación sexual. En el mismo momento en el que la prensa requería escritores

para un público femenino, el avance de las ideas románticas y liberales hizo que pareciera natural que la mujer como individuo buscara la expresión artística, que su asociación tradicional a la emoción debería concederles autoridad poética; así, se le concedió a la mujer un espacio en la producción literaria que anteriormente le había sido negado. Sin embargo, la continua diferenciación de los papeles sexuales, definió estrictamente ese espacio como análogo al lugar de la mujer en la casa. Y el mecanismo que aseguraba que el papel de la mujer en la producción literaria tenía que reflejar su papel en la familia era la concepción normativa de la subjetividad femenina. El sujeto femenino, sensible y expresivo en lo que respecta a las múltiples formas del amor, la devoción y la piedad, pero incapaz de emociones más oscuras, era considerado como igualmente adecuado para la vida doméstica y para la poesía sentimental.

Al elaborar un discurso literario de la subjetividad, el romanticismo español reflejó la visión dominante de las mujeres. Figuraban en casi todos los textos románticos como objetos de deseo o como símbolos a través de los cuales se representaban los miedos o las aspiraciones de los hombres. Como veremos en el siguiente capítulo, cuando los escritores que se situaron dentro de los paradigmas románticos españoles en la década de los treinta representaban a las mujeres como sujetos, se apartaban muy poco de la imagen de la psique femenina desarrollada en la literatura que hablaba *del ángel del hogar:* a diferencia del héroe romántico, estas heroínas gozaron de poca individualidad[18], y su ámbito emocional raramente iba más allá del amor sacrificado y de un cierto sentido del honor. Esta exclusión sistemática del sujeto femenino de la plenitud de sentimiento y de la imaginación, incorporó en el yo romántico el problema textual principal al que se enfrentaban las poetas de la década de los cuarenta. Para romper los vínculos del ámbito estrecho del sentimiento que les era permitido, tenían que encontrar en su estilo algún modo de luchar con esta "masculinización" de la pasión.

[18] Aldaraca acentúa la falta de individualidad del ángel doméstico: "En un periodo de la historia en el que el individuo social está logrando una definición y una importancia nuevas, la 'mujer' suele ser percibida no como individuo sino como *género*" (pág. 66).

3

Paradigmas españoles del yo romántico

Antes de 1834, se había discutido y experimentado la estética romantica en España, pero el giro hacia el romanticismo no adquirió fuerza hasta la vuelta de los exiliados liberales. El romanticismo se consolidó como movimiento en medio de la creciente demanda de reformas liberales. Como movimiento que en gran medida se conformaba según los modelos ya establecidos en Europa, el romanticismo español dio lugar a un gran número de obras superficiales o imitativas. Sin embargo, la nueva tendencia literaria hacia la libertad de expresión y el énfasis en la pasión y la imaginación, correspondía, como vimos en el capítulo 1, a cambios lentos aunque cada vez más rápidos en la sociedad española y sobre todo a un cambio de conciencia por parte de las clases que a la vez componían el público lector y participaban en los procesos políticos. Algunos de los primeros textos del romanticismo español, desarrollaban representaciones del yo que exploraban en el discurso poético y novelístico la conjunción entre la ideología liberal y el sujeto individual y el mundo social tal y como era experimentada en España. Tres escritores en particular —Larra, Rivas, y Espronceda— forjaron imágenes del yo en el mundo moderno que, a la vez que relacionaban los paradigmas europeos de la subjetividad romántica, también creaban modelos de subjetividad predominantes en la literatura española. En los tres casos, estos modelos presentan el sujeto y el objeto de modo tal que la subjetividad romántica aparece como implícitamente masculina.

Larra no se identificó claramente, ni como escritor ni como crítico, con el romanticismo, término que para él significaba una escuela cuya norma era la ruptura de las reglas clásicas[1]. Sin embargo, los artículos periodísticos de Larra, particularmente los que escribió en el último año de su vida, constituyeron una contribución definitiva al desarrollo del discurso romántico español.

El artículo satírico —sátira política cuando la censura lo permitía— fue el género en el que Larra desarrolló su talento y obtuvo éxito como escritor. Dentro de la tradición dieciochesca de la literatura periodística cuyo procedimiento básico era la creación de un personaje narrador[2], Larra se acostumbró desde el comienzo de su carrera a crear alter egos ficticios, representaciones irónicas del yo que servían perfectamente a sus fines satíricos. Sin embargo, *El Duende Satírico del Día* y *El Pobrecito Hablador*, los dos personajes mediante los cuales presentaba su comentario de la sociedad española antes de 1833, funcionaron como instrumentos de sátira, más que como expresión de la subjetividad del autor, subordinando dicha subjetividad a la ejemplaridad social.

De mayor relevancia para el discurso romántico del yo es la encarnación del autor en Fígaro, en 1833. Jugando con la relación paradójica entre el autor y el personaje en "Mi nombre y mis propósitos", el primer artículo que firmó con este pseudónimo, Larra subrayaba la relación ambigua que existía entre él mismo como autor y su máscara: "[Q]uedábame aún que elegir un nombre muy desconocido que no fuese el mío, por el cual supiese todo el mundo que era yo el que estos artículos escribía" (1: pág. 174). Fígaro difiere de los personajes anteriores en cuanto a que su caracterización contiene una fisura entre lo interior y lo exterior. Como señal de la identidad del autor, Fígaro presenta de inmediato el tono satírico —"[S]uelo hallarme en todas partes, tirando siempre de la manta y sacando a la luz del día defectillos leves de ignorantes y maliciosos" (1: pág. 174)— y las expectativas que despierta su personaje: "[M]e llaman por todas partes mordaz y satírico" (1: pág. 174). La tensión entre el ser subjetivo y la apariencia objetiva se convierte en un motivo recurrente

[1] En "Literatura", por ejemplo, dice del nuevo escritor que vislumbra para España, que "no le será suficiente, como al romántico, colocarse en las banderas de Victor Hugo y encerrar las reglas con Molière y con Moratín..." (2: pág. 134).

[2] Esta tradición, que Larra hace remontar explícitamente a Addison y Steele (cfr. "Casarse pronto y mal", 1: pág. 108), continuó en Francia con escritores como Jouy, o *L'Hermite de la Cahusée d' Antin*, también explícitamente mencionado por Larra, y en España con Mercadal a finales del siglo XVIII y con Sebastián Miñano durante el trienio liberal. Véase José Escobar, *Los orígenes*, para un estudio detallado de esta tradición en España.

en las prestaciones que Fígaro hace de sí mismo, pues suele protestar por lo que le cuesta de mantenerse a la altura de su fama de persona mordaz. El hecho de que Larra elijiera el barbero de Beaumarchais como alter ego probablemente estuvo influenciado por una distinción ya establecida entre el sentimiento y la apariencia. Como epígrafe a este artículo, Larra utiliza un párrafo de *Le barbier de Seville* en el que Fígaro admite, "[J]e me presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer" 'Me río por no llorar' (1: pág. 173). La idea de que tras la cómica máscara de Fígaro hay una conciencia atormentada da una nueva dimensión al personaje que Larra desarrolla en sus últimos artículos, convirtiendo la imagen del filósofo que busca el distanciamiento mediante la risa, en una figura romántica de la alienación: el payaso que llora.

El ideal de Larra como escritor, que tenía sus raíces en los modales satíricos del siglo XVIII que había adoptado, implicaba distanciamiento. En "De la sátira y de los satíricos" dice del satírico:

> [E]s forzoso... que las circunstancias personales lo hayan colocado constantemente en una posición aislada e independiente; porque de otra suerte, y desde el momento en que se interesa más en unas cosas que en otras, difícilmente podrá ser observador discreto y juez imparcial de todas ellas. (2: pág. 161)

El ideal de distanciamiento del escritor corresponde a las premisas liberales que había expresado en "Literatura", el artículo que vimos en el capítulo 1: libertad de conciencia significa independencia individual. Pero aquí Larra extiende la imparcialidad hasta convertirla en alienación, cuando declara que para él mismo, como satírico, debe existir una gran diferencia entre su estado subjetivo y las imágenes producidas en su texto: "[C]onfesaríamos que sólo en momentos de tristeza nos es dado aspirar a divertir a los demás" (2: pág. 164). Esta reafirmación de las implicaciones estructurales de la máscara de Fígaro se pone de manifiesto en la irrelevancia del yo personal del autor para la presentación de la verdad en el texto. Sin embargo, en este mismo artículo, a pesar de su carácter abstracto de discurso sobre el discurso satírico, el aspecto subjetivo del distanciamiento del satírico sale a la superficie en forma de sensación dolorosa de aislamiento. "[E]l satírico al hacerse enemigos poderosos, no se hace amigo ninguno, no encuentra apoyo ni compensación" (2: pág. 163), se queja Larra. Este artículo revelador sobre la sátira se publicó en el último año de la vida de Larra cuando el distanciamiento crítico se convirtió en alienación, la separación irónica se convirtió en el *mal du siècle*, y la máscara satírica se convirtió en expresión del yo.

La crisis de Larra, a la vez filosófica, política y personal, fue similar, aunque más concentrada temporalmente, a la experiencia que dio lugar al *mal du siècle* como manifestación de la subjetividad romántica en Francia. Las observaciones de Pierre Barbéris sobre la situación de la genera-

ción de Balzac ayudan a comprender la visión que Larra tenía de su momento histórico:

> El siglo XVIII sería un siglo de *vouloir-vivre* porque comenzó bajo el signo del *pouvoir-vivre*. Nunca tantas ambiciones universales habían descubierto tan rápidamente tantos obstáculos. Nunca la idea de la insuficiencia y la imperfección habían aparecido tan claramente vinculadas a las condiciones de vida concretas y por lo tanto modificables. (pág. 44)

Aunque España no tuvo un equivalente a la revolución francesa, la muerte de Fernando VII y después, dos años más tarde, el éxito de la revuelta armada que llevó a Mendizábal al poder, dio lugar a un sentimiento de euforia entre los liberales[3]. Sin embargo, el hecho de que el primer ministro no cumpliera sus promesas y las continuas luchas partidistas que se produjeron a lo largo de 1836, hicieron que estas esperanzas pronto se disolvieran en frustración y cinismo.

Barbéris argumenta que en Francia la segunda generación de románticos se sentía especialmente desilusionada por la discrepancia entre el liberalismo como ideal y el liberalismo en la práctica:

> Stendhal... subraya las ilusiones de aquellos que aún no han visto la verdadera naturaleza del liberalismo establecido. La disociación progresiva de la idea que se tenía del liberalismo (que correspondía a una necesidad) y de lo que era objetivamente, sería una de las causas determinantes del nuevo *mal du siècle*. (pág. 83)

Larra, cuya aguda observación de la situación de Francia en 1835 le había contagiado la enfermedad de sus contemporáneos franceses, veía claramente cómo esta contradicción entre las ideas liberales y la realidad se producía en el contexto español. De Mendizábal comentó en marzo de 1836 que

> lejos de realizar las esperanzas fundadas en sus grandílocuas promesas, ha complicado el laberinto inextricable en que se halla cogida esta mezquina revolución, destinada, según parece, a no dar jamás un paso franco y desembarazado, a no poner jamás un nombre claro y terminante a sus inhábiles operaciones. (2: pág. 215)

[3] Larra, que había salido de España desalentado en la primavera de 1835, escribió a sus padres desde París cuando supo en el siguiente otoño que Mendizábal había sido nombrado primer ministro: "visto que ha llegado el momento de que mi partido triunfe completamente, no quiero verme detenido aquí..." (4: pág. 278). Los primeros artículos que escribió a su regreso de Francia están radiantes de ese optimismo y esa esperanza tan evidentes en "Literatura" (enero de 1836).

La enorme frustración que se percibe en las palabras de Larra es muy afín al sentimiento de los románticos franceses de que la realidad contemporánea había traicionado sus aspiraciones: "En tiempos de Balzac, el *mal du siècle* es a la vez un reconocimiento doloroso de que el mundo liberal ha sido traicionado y una necesidad aún no ridiculizada, una fe aún no destruida en el futuro" (Barbéris, pág. 111). Sin embargo, Larra, en el verano de 1836, alcanzó un punto en el que la desesperación ante el futuro exacerbó su desilusión ante el presente. En la crítica de *Anthony*, que está impregnada de su interpretación pesimista de lo que veía en Francia, lo que expone para continuar la revolución española se apoya en una premisa negativa:

> [N]o seamos nosotros los únicos privados del triste privilegio de la humanidad; libertad para recorrer ese camino que no conduce a ninguna parte; pero consista esa libertad en tener los pies destrabados y en poder andar cuanto nuestras fuerzas nos permitan. (2: pág. 248)

Así pues, a mediados de 1836, el compromiso de Larra con la reforma liberal había evolucionado hasta convertirse en una enfermedad romántica: alienación de las realidades presentes del liberalismo en la práctica y duda radical acerca del futuro.

Los traumas personales que transformaron la imagen que Larra tenía de sí mismo, aumentaron y profundizaron la crisis intelectual que le había llevado a cuestionar su esquema de valores sociales y políticos. No sólo la realidad contemporánea frustraba la ambición de poder del periodista —su elección en julio como representante del pueblo en el parlamento español fue anulada por un golpe de estado antes de que llegara a ocupar su sillón— sino que las propias acciones de Larra demostraron la no observancia de los principios de la que acusaba a la práctica política de los liberales. El ideal de escribir como juez imparcial se hundió cuando Larra descubrió su propia incapacidad de permanecer al margen; los artículos escritos después de septiembre de 1836 abandonan la pretensión de distanciamiento y Fígaro se convierte en la cara del escritor, deja de ser la máscara del satírico. Por primera vez la idea romántica de que la subjetividad es la verdad se insinúa en el discurso de Fígaro.

En muchos sentidos, el yo de los artículos posteriores de Larra encaja con el paradigma del solitario o el enfermo de *mal du siècle*. Incluso en los artículos en los que Fígaro aparece meramente como firma de la voz del autor relativamente objetiva, la experiencia subjetiva de alienación se deja sentir en las afirmaciones autoritarias del crítico. Analizando la traducción española de una obra francesa, por ejemplo, Larra presenta la alienación general del escritor español, no mediante el argumento racional, sino mediante una fantasía que se hace claramente autobiográfica en su intensidad emocional:

[N]o extrañemos que jóvenes de mérito como el traductor de las *Horas de invierno* rompan su lira y su pluma y su esperanza. ¿Qué harían con crear y con inventar? ... Dos amigos dirían al verle pasar por el Prado: ¡Tiene chispa! ... Los más no lo sabrían; las bellas creerían hacerle un gran elogio diciéndole: romántico; algunos exclamarían: ¡Es buen muchacho, pero es poeta! ¡Otra parte, y no la menor, le calumniaría, le llamaría inmoral, y mala cabeza, infernaría su existencia y la llenaría de amargura! (2: pág. 291)

Aunque ligeramente oculta tras el uso de la tercera persona, la subjetividad del autor es la que inspira estas observaciones sobre la respuesta social ante el escritor.

Poco antes, en el mismo artículo el sujeto se identifica de un modo más directo con el distanciamiento del escritor español ante su entorno social:

Escribir como escribimos en Madrid es tomar una apuntación, es escribir en un libro de memorias, es realizar un monólogo desesperante y triste para uno solo. Escribir en Madrid es llorar, es buscar voz sin encontrarla, como en una pesadilla abrumadora y violenta. (2: págs. 290-291)

Aunque en "escribimos" la primera persona está en plural, la serie de imágenes del acto de escribir acentúa la singularidad y el aislamiento del sujeto que escribe respecto de otros sujetos y del diálogo. Podemos señalar que lo que Barbéris dice acerca del *mal du siècle* francés —"La dificultad de la existencia, es la dificultad de la existencia en el mundo contemporáneo, no en el mundo en sí" (pág. 111)— es cierto también en el caso de Larra: la dificultad de ser escritor en España tiene que ver con las condiciones de la sociedad española, no con la actividad de escribir en sí. Larra cree que escribir en Francia es diferente: "Escribir como Chateaubriand y Lamartine en la capital del mundo moderno es escribir para la humanidad, digno y noble fin de la palabra del hombre" (2: pág. 290). Así, la alienación del sujeto escritor que se presenta en este artículo, surge como respuesta dialéctica precisamente a ese mundo social que le rodea y del que está separado. En otras palabras, en Larra encontramos esa compleja configuración romántica del sujeto como a la vez singular y plural, único y representativo.

Encerrado en un monólogo solitario consigo mismo, el sujeto escritor de los discursos satíricos de Fígaro de finales de 1836 adopta la forma del yo romántico alienado. Como el solitario, "el hombre alienado de los demás y de sí mismo por su excesiva conciencia de sí", citando las palabras de Harold Bloom *(Ringers,* pág. 91), el sujeto hablante de "El día de difuntos de 1836" y "La noche buena de 1836" se presenta como una intensa conciencia radicalmente separada del mundo que la rodea.

En "El día de difuntos" la conciencia a que da lugar la preocupación de Fígaro por su propia melancolía conduce a la oposición estructural en

la que se basa la sátira: es conciencia de lo que no ve nadie de los que le rodean. "[C]omencé a ver claro. El cementerio está dentro de Madrid. Madrid es el cementerio" (2: pág. 280). Esta conciencia le separa de los madrileños, que corren hacia los cementerios que están fuera de los muros de la ciudad: "¡Necios! —decía a los transeúntes—. ¿Os movéis para ver muertos? ¿No tenéis espejos por ventura?... ¡Miraos, insensatos, a vosotros mismos, y en vuestra frente veréis vuestro propio epitafio!" (2: página 280). El espejo de la conciencia de sí, no de la iluminación de un juicio objetivo, le permite a Fígaro una visión superior; la parte central del artículo expone las verdades que la comprensión subjetiva le revela de la ciudad, y a través de ella, de la sociedad española.

A pesar del ingenio de los epitafios satíricos que Fígaro lee en las caras de los edificios públicos de Madrid, la imagen de la ciudad —la comunidad social— aparece desolada y muerta, un paisaje alienado. Pero la consecuencia más demoledora de la visión insatisfecha de Fígaro es la alienación íntima de la conciencia de sí:

Quise salir violentamente del horrible cementerio. Quise refugiarme en mi propio corazón, lleno no ha mucho de vida, de ilusiones, de deseos. ¡Santo cielo! ¡También otro cementerio! Mi corazón no es más que otro sepulcro. ¿Qué dice? Leamos. ¿Quién ha muerto en él? ¡Espantoso letrero! ¡Aquí yace la esperanza! (2: pág. 282)

La conciencia patológica que le permite a Fígaro atravesar la superficie complaciente de su entorno social destruye las ilusiones de una fantasía esperanzada cuando se vuelve hacia él. El yo construido mediante los procesos de introspección, diferenciación y proyección se aliena doblemente: del mundo que le rodea, por separación radical, y de él mismo por su similaridad con lo otro, con el objeto.

"La nochebuena de 1836" manifiesta esta pauta básica del *mal du siécle* aún con más claridad. El artículo está estructurado en torno al contraste entre Fígaro, que está consumido por una reflexión insomne, y su criado, que es la inconsciencia personificada:

Mi criado tiene de mesa lo cuadrado y el estar en talla al alcance de la mano. Por tanto es un mueble cómodo; su color es el que indica la ausencia completa de aquello con que se piensa... [T]ambién tiene dos ojos en la cara; el cree ver con ellos, ¡qué chasco se lleva! A pesar de esta pintura, todavía sería difícil reconocerle entre la multitud, porque al fin no es sino un ejemplar de la grande edición hecha por la Providencia de la humanidad. (2: pág. 315)

Identificando a su criado, a quien le niega cualquier aspecto de conciencia, con el conjunto de los seres humanos, el sujeto hablante se define aquí como singularmente distinguido de los demás por la subjetividad. El resto de la sociedad, como su criado, es capaz de comer y beber en la felicidad de

la ignorancia durante las fiestas; "Yo/Fígaro" los observa en una soledad patética, sosteniéndose a sí mismo en el juego de sus propias reflexiones.

La reflexividad intensa del yo que habla a través de Fígaro le conduce a la ironía consciente que constituye la sección más tensa del ensayo en la que se obliga a Fígaro a escuchar la voz de la conciencia que sale de los labios de su criado y se vuelve hacia él como su objeto. La nueva dimensión de conciencia obtenida por esta encarnación del yo, al acentuar la alienación del sujeto, define el *mal du siécle* de Fígaro: "¿Por qué ese color pálido, ese rostro deshecho, esas hondas y verdes ojeras que ilumino con mi luz al abrirte todas las noches?" (2: pág. 316), pregunta el criado, y pasa después a hacer una lista de los motivos morales, sociales, políticos y metafísicos de la enfermedad íntima de Fígaro. En algunos casos le atormenta la culpa compartida con el contexto político y social que le rodea: "Te llamas liberal y despreocupado, y el día que te apoderes del látigo azotarás como te han azotado" (2: pág. 316). En otros, padece un excesivo distanciamiento de la humanidad: "Tú buscas felicidad en el corazón humano, y para eso le destrozas, hozando en él, como quien remueve la tierra en busca de un tesoro" (2: pág. 316).

Pero en un análisis definitivo, es la conciencia de sí lo que destruye la posibilidad de la alegría:

> Concluyo; inventas palabras y haces de ellas sentimientos, ciencias, artes, objetos de existencia. ¡Política, gloria, saber, poder, riqueza, amistad, amor! Y cuando descubre que son palabras, blasfemas y maldices... Tenme lástima, literato. Yo estoy ebrio de vino, es verdad; pero tú lo estás de deseos y de impotencia! (2: pág. 317)

Vemos hasta qué punto el marco epistemológico de Larra se ha hecho subjetivo: ese párrafo presenta al sujeto como centro del ser, el creador de sus propios objetos de deseo. Sin embargo, la reflexividad de la conciencia revela la insuficiencia del sujeto solipsista, siempre frustrado en su deseo de conocer su objeto en el no yo, en el ámbito de lo otro. Así, el paradigma del yo alienado que adopta Larra a finales de 1836 en su encarnación como Fígaro está muy relacionado con otros arquetipos románticos. La continua división del sujeto alienado en su busca de conocimiento de sí conduce a la conciencia a su propio solipsismo, conciencia que se vuelve dolorosa precisamente por el deseo prometeico que conduce al sujeto más allá de sí mismo en primer lugar.

Para Larra, inmerso en una circunstancia histórica que no llegó a satisfacer las esperanzas e intenciones liberales, la introspección romántica reveló que la verdad de la subjetividad era la conjunción agonizante del deseo y la impotencia. Sólo quedaban las palabras como sustancia en la que el sujeto podía conformar la imagen de su deseo, y aunque la imagen verbal seguía siendo angustiosamente insuficiente para las exigencias del deseo, al menos permitía al sujeto darse a conocer. Es decir, si bien Larra carecía de la confianza de los románticos ingleses en que el hombre podía "introducir la existencia misma en su mente y reescribirla de acuerdo con las imágenes del deseo" (Rajan, pág. 13), la obra de este periodo de su vida muestra un impulso inevitable a reflejar el yo, a darle una existencia cognoscible en la literatura. Fígaro deja de ser el medio mediante el cual el autor distancia el texto de su propia subjetividad y se convierte en el medio verbal en el que se fija y se define esa subjetividad.

La fusión de la cara pública de la persona y la cara privada de la interioridad de Larra lleva a "La nochebuena" casi al solipsismo en su conclusión, en la que las preguntas enigmáticas expresan la desesperación de una conciencia que se introvierte:

> A la mañana, amo y criado yacían, aquél en el lecho, éste en el suelo. El primero tenía todavía abiertos los ojos y los clavaba con delirio y con delicia en una caja amarilla donde se leía *mañana*. ¿Llegaría ese mañana fatídico? ¿Qué encerraba la caja? (2: pág. 317)

Con esta referencia puramente privada, la voz de Larra cae en el susurro del monólogo, pues sólo él tenía la llave de la caja y la clave del enigma, hasta que después del 13 de febrero de 1837, cuando se divulgaron los detalles del suicidio de Larra, se supo que guardaba dos pistolas en la caja amarilla que tenía junto a su cama. La utilización de una referencia absolutamente privada en al final de "La nochebuena" pone de manifiesto hasta qué punto su desesperación, al trascender la ruptura entre el yo y el otro, invadió un estilo que inicialmente se había distinguido por su compromiso con la inteligibilidad y la comunicación. Sin embargo, aunque no esperaba ser comprendido, el impulso de introducir en una afirmación pública la clave de su fantasía de muerte más íntima y personal correspondía a la necesidad de la construcción verbal del yo evasivo y excesivamente temporal.

El suicidio de Larra —su última conversación con su antigua amante, el disparo que se produjo después de que ésta saliera de la casa, el descubrimiento del cadáver por su hija de cinco años— se convirtió en un texto que, junto con sus últimos artículos, estableció en la cultura española la imagen prototípica del yo romántico alienado como *poète maudit*, una alma demasiado angustiada por su sensibilidad y su extraordinaria lucidez como para sobrevivir en el mundo hostil y monótono de la existencia social[4]. Como

[4] Un buen ejemplo de cómo la biografía de Larra se textualizó como tipo cultural general es la versión novelada de su suicido publicada por Bernardo Núñez de Arenas (B. N. A.) seis meses después. La obra ofrece una interpretación de un grabado que aparece en el número anterior de *El Observatorio Pintoresco*, en el que una niña pequeña le pregunta a su padre obviamente deprimido, que está contemplando dos pistolas en la mesa cercana, "¿Por qué lloras, Papá?". Núñez de Arenas expone un monólogo interior de la figura suicida, acentuando su alienación de una sociedad injusta, su aislamiento social y su desgraciada vida amorosa. Tanto el grabado como la obra en prosa ponen de relieve el sello de la imagen de Fígaro en la imaginación popular.

modelo cultural de esta versión del sujeto romántico, Fígaro/Larra situaba lo femenino fuera de la subjetividad. Las alusiones, tanto en "El día de los difuntos" como en "La nochebuena" clasifican a las mujeres junto a esos elementos hostiles o degradados del mundo que hacen que el yo sujeto de sentimientos se retire dolorosamente. En el primer artículo, la lista de desgraciados con los que Fígaro compara su melancolía incluye a "un inexperto que se ha enamorado de una mujer" (2: pág. 279) junto con aquellos que sufren el triste estado de la nación.

En "La nochebuena" las mujeres aparecen aún más claramente entre los objetivos de la sátira. En el siguiente fragmento del primer párrafo, la subjetividad es masculina; los que creen, sufren y aman son hombres, mientras que las mujeres más bien causan que sienten el placer o el dolor:

> [I]magino que la mayor desgracia que a un hombre le puede suceder es que una mujer le diga que le quiere. Si no la cree es un tormento, y si la cree: Bienaventurado aquél a quien la mujer dice *no quiero*, porque ese a lo menos oye la verdad! (2: pág. 313)

Aquí, las mujeres parecen no tener mundo interior; digan lo que digan, su verdad es la falta de sentimiento, el *no quiero*. Aunque estas alusiones iniciales a las mujeres se derivan de una tradición satírica misógina, el discurso personal ardiente que surge hacia el final del artículo refuerza la imagen anterior de las mujeres como incapaces de corresponder a la pasión y la imaginación masculina. El criado señala que Fígaro sufre porque en vez de comprar mujeres para satisfacer sus necesidades físicas, espera inocentemente reciprocidad emocional por parte de ellas

> [T]u echas mano de tu corazón, y vas y lo arrojas a los pies de la primera que pasa, y no quieres que lo pise y lo lastime, y le entregas ese depósito sin conocerla. Confías tu tesoro a cualquiera por su linda cara, y crees porque quieres; y si mañana tu tesoro desaparece, llamas ladrón al depositario, debiendo llamarte imprudente y necio a ti mismo. (2: pág. 317)

El corazón, o el mundo interior, es aquí claramente un atributo masculino; las mujeres carecen de corazón, o si poseen subjetividad, está oculta tras las caras que las convierten en los objetos del deseo masculino. Así, la versión del *mal du siècle* que nos proporciona Larra como modelo español de la subjetividad romántica, no le dejaba a la escritora otra salida que no fuera identificarse con el sujeto escritor o con las figuras femeninas desalmadas y sin corazón que representaban un mundo de alienación.

DON ÁLVARO: EL YO DISPERSO

Uno de los hitos en la historia del drama romántico español fue la representación de *Don Álvaro, o la fuerza del sino,* en marzo de 1835 en el Teatro del Príncipe de Madrid. *Don Álvaro,* escrito durante los años de exilio de su autor en Francia cuando el movimiento romántico francés estaba en su punto culminante[5], despertó opiniones muy diversas entre la crítica, aunque atrajo al suficiente público como para convertirse en la obra más representada durante 1835[6]. Aunque la obra de Rivas no gozó de la inmediata popularidad que obtuvo *La conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa, la primera de las tres obras que determinaron la tendencia del teatro romántico para la década siguiente, *Don Álvaro* fue mucho más determinante a la hora de fijar el modelo del héroe romántico que correspondía a una concepción nueva del sujeto. Rivas dio un carácter peculiarmente español a su representación de la subjetividad romántica, centrándose como Larra en la debilidad del yo.

Las escenas iniciales, que tienen lugar en las calles pintorescas de Sevilla, presentan al héroe como un ser atractivo, valiente y misterioso. "¿Quién será?" se preguntan los sevillanos, en voz alta y en voz baja. El enigma inicial en cuanto a los orígenes del protagonista era un lugar común en el drama tradicional; lo que distingue a don Álvaro como héroe es que el enigma se convierte en un misterio que no llega a aclararse completamente. La interrogación que se cierne sobre don Álvaro es el signo de una identidad incierta; no sólo la identidad social del nombre, los orígenes y el rango que tradicionalmente resolvían el enigma del protagonista dramático sino también la identidad, la posición subjetiva del propio ser de uno que los románticos trataban de alcanzar en su búsqueda de individualidad. La principal contribución de Rivas a la revolución cultural española era examinar en esta obra la intersección problemática de las dos formas de identidad, la social y la subjetiva, que desarrollaban en el héroe de la obra los efectos de un yo insubstancial.

¿Quién es don Álvaro? La pregunta se plantea al comienzo cuando aparece en Sevilla como ser extraño que no tiene ningún lugar en el universo social de la Península Ibérica. Aunque el protagonista asegura ser noble, sus antecedentes no llegan a conocerse y las especulaciones sobre quién puede ser —un pirata, un hijo bastardo de un gran noble español y una reina mora— lo sitúan fuera de la comunidad social legítima. El con-

---

[5] Vicente Llorens señala (págs. 154-56) las profundas similitudes que se dan entre el argumento de *Don Álvaro* y el de *Les Ames du Purgatoire* por Prosper Mérimée, a quien Rivas conocía personalmente, así como la posibilidad de que Victor Hugo proporcionara el modelo de las escenas de la vida de las clases bajas que hay en la obra.

[6] Ermanno Caldera (pág. 122) expone las repetidas representaciones del drama.

flicto del protagonista con la sociedad se resume en la negación del marqués de Calatrava a aceptarlo como hombre idóneo para su hija, Leonor. Mientras que el héroe asegura su condición de aristócrata dentro de la jerarquía tradicional social, basándose en su propio conocimiento de sus orígenes, y en su sentido de la estima personal, los aristócratas establecidos lo rechazan como intruso. Aunque esta obra enfrenta al protagonista individual con la jerarquía social, difiere significativamente de dramas románticos como el *Anthony* de Dumas, en el que el héroe, que representa al burgués individualista, ataca la validez de un orden social basado en el rango. El drama de don Álvaro, escrito por un hombre que era grande de España, se centra en el problema de un individuo que no encuentra dentro de sí oposición al sistema de valores sociales, pero cuya visión de su lugar dentro del sistema está en conflicto con la negativa de la sociedad a dejarle un lugar.

El desarrollo del drama revela que don Álvaro es el hijo de un noble de Castilla y una princesa inca, ahora en prisión por haber aspirado a establecer en Perú un trono independiente de España. Así pues es el resultado de dos formas elementales del deseo romántico —"[A]mor y ambición ardiente / me engendraron de concierto" (pág. 66)— no un rebelde ni un soñador utópico. En vez de ello, su misión es reintegrarse en el orden social: ha venido a España a ganarse el favor del rey demostrando su nobleza y valor y de este modo a ganar el perdón de sus padres. Sin embargo, el rígido orden al que se enfrenta a través de los Calatravas lo define como fuerza erótica amenazadora, como rebeldía asesina, y finalmente, como ser social y culturalmente distinto que hay que apartar para proteger el orden. Cada uno de los encuentros con el clan de los Calatrava pone de manifiesto su visión de don Álvaro como elemento destructivo. Los arrogantes Calatravas terminan muriendo, o por accidente o en duelos, mientras que don Álvaro, habiendo fracasado de nuevo en el intento de conseguir que su identidad sea reconocida por la sociedad, se halla responsable de nuevos crimenes que aumenta el abismo que le separa de la sociedad y de su amada. La lucha individual del individuo por la identidad social, conduce en el drama de Rivas a un callejón sin salida.

El hecho de que Don Álvaro no consiga un sitio en la sociedad que esté a la altura del concepto que tiene de sí mismo, ni tampoco la satisfacción de su deseo de amor, tiene más que ver con la inseguridad de su identidad del yo que con la intransigencia de la jerarquía social. Las acciones de este héroe nunca coinciden con las intenciones que revela en su discurso; como Hamlet, da vueltas a las cosas sin actuar, torturado porque su inadaptación le hace sentirse culpable, y siguiendo un impulso irreflexivo actúa contrariamente a sus deseos. A mitad de la obra revela que ha venido a Madrid para afirmar su nombre y su posición social, para lo cual ha de eliminar la acusación de traición que pesa sobre sus padres. Sin embargo, en el curso del drama no hace nada para conseguir su propósito, del que se ha alejado por su amor apasionado por Leonor y su plan de fugarse con ella. Involuntariamente, crea también un obstáculo insuperable para ese objetivo, cuando la pistola cargada que tira a los pies del Marqués se dispara, matando al anciano y convirtiéndole en el asesino del padre de Leonor. A continuación, busca el olvido y la muerte sirviendo a los Borbones en la guerra, pero no trata de usar la gloria que obtiene para ayudar a su padres. En su encuentro con el hermano de Leonor, don Carlos, el protagonista declara que nunca derramará sangre de alguien a quien considere amigo o pariente, pero al final mata a don Carlos en un duelo. Y finalmente, cuando ha abandonado todos los deseos mundanos para buscar la paz espiritual en un monasterio, esa resolución es rota por las provocaciones del siguiente hermano Calatrava, don Alfonso, a quien don Álvaro mata en la catástrofe final. Don Álvaro no llega a encontrar un modo de ser en el que coincida plenamente con la identidad que proyecta ante sí mismo.

Estructuralmente, *Don Álvaro,* rompe no sólo con las reglas neoclásicas sino también con todo principio de unidad de carácter y acción. En vez de trazar, mediante una serie de acciones y sus consecuencias, unos objetivos que con el tiempo se cumplen o fracasan, *Don Álvaro,* de acuerdo con la moda romántica, se centra en lo subjetivo, presentando la búsqueda de identidad del protagonista como una serie de intentos prácticamente inconexos de definirse a sí mismo desde el punto de vista de una función particular. En el primer acto, don Álvaro es un amante, plenamente entregado a vivir su pasión, lo arriesga todo por su amada, busca la realización de su ser en unión con ella. Pero esa unión erótica y esa realización no son posibles: una vez que ha perdido a Leonor y que casi pierde su propia vida en la confusión que sigue a la muerte del marqués, don Álvaro ha de encontrar otro modo de realizarse.

Cuando vuelve a aparecer en escena (Acto III), se ha convertido en un soldado, papel que desempeña con tal bravura, nobleza y fraternidad con sus compañeros de armas, que don Carlos, aún sin conocer el verdadero nombre de don Álvaro, exclama, "Nunca vi tanta destreza / en las armas, y jamás / otra persona de más / arrogancia y gentileza" (pág. 79). Sin embargo, aunque don Álvaro se destaca al reflejar la identidad del soldado ante el mundo externo, en el fondo para él ello es irrelevante. Los monólogos de los actos III y IV revelan que la interioridad del protagonista apenas encaja con esta nueva definición y ese lapso radical separa su conciencia íntima de la cara que presenta ante el mundo. Solo con sus pensamientos en el Acto III, escena iii, el héroe confiesa en una importante explosión lírica que aquellos que admiran su entusiasmo marcial se engañan, pues lo que le mueve no es la valentía, sino el cobarde deseo de morir. De hecho, el monólogo que revela la experiencia más íntima de don Álvaro comienza con su deseo de autodestrucción: "Qué carga tan insufrible / es el ambiente vital / para el mezquino mortal / que nace en sino terrible" (pág. 65). El impulso suicida que socava sus esfuerzos por encontrar una identidad es una respuesta a algo que llama destino: algo que tiene que ver con la naturaleza básica de su experiencia de la subjetividad.

La subjetividad de Don Álvaro es generada por un deseo cuya frustración es la causa de su alienación: el deseo de unión con el otro. Ya sea intentando unirse con Leonor en éxtasis amoroso o reconciliar a sus padres proscritos del estado español, su objetivo es cancelar las diferencias que lo definen como intruso. El deseo de don Álvaro carece así de la rebeldía del paradigma prometeico, aunque la intensidad y el utopismo del deseo romántico están muy presentes en las ocasiones en las que el protagonista expresa líricamente su imaginación:

¡Qué porvenir dichoso
vio mi imaginación por un momento,
que huyó tan presuroso
como al soplar de repentino viento
las torres de oro, y montes argentinos,
y colosos y fúlgidos follajes
que forman los celajes
en otoño a los rayos matutinos! (págs. 103-104)

Pero esta imaginería, a pesar de que connota un tipo de paisaje de cimas doradas y montañas plateadas, está impregnada de desesperación: todo es un espejismo creado por el esplendor momentáneo del sol de otoño.

Este inevitable fracaso del deseo de afectar la existencia es lo que don Álvaro llama destino. Así como prohibe la coincidencia de un sujeto y un objeto en la satisfacción del deseo, el destino implacable que le persigue se interpone entre el intento del sujeto de construir un yo y la totalización de ese yo como identidad objetivamente (es decir, social y externamente) corroborada. A pesar de que la resistencia de la sociedad juega un papel importante en esta fatalidad, la propia debilidad del sujeto, su incoherencia interna, es un factor fundamental.

Las reacciones íntimas del protagonista ante sus hazañas en su época de soldado dejan claro que su ser íntimo está fragmentado y confundido. Sus yos pasados le persiguen con recuerdos dolorosos que es incapaz de integrar en sus intenciones de unificación presentes. En el monólogo del Acto III menciona a sus padres e invoca su identidad como hijo leal, junto con la obligación que ello conlleva: "[E]n la edad de la razón, / a cumplir la obligación / que un hijo tiene acudí" (pág. 66). Pero antes de que pueda relacionar esa parte de sí mismo con sus circunstancias o intenciones presentes, aparece de pronto un nuevo recuerdo:

¡¡Sevilla!! ¡¡Guadalquivir!!
¡Cuál atormentáis mi mente!
¡Noche en que vi de repente
mis breves dichas huir!
¡Oh, qué carga es el vivir!
¡Cielos, saciad el furor-
Socórreme, mi Leonor. (pág. 67)

Los dos elementos cruciales de la experiencia pasada, orígenes ... identidad presente potencial, permanecen aquí inconexos; la evocac... Leonor no proporciona ninguna orientación para el presente, excepto ... medida en que conduce a la expresión de la alienación, las circuns... presentes y el deseo de muerte de don Álvaro.

La fragmentación íntima de Don Álvaro se pone de manifiesto ... mente en el Acto IV, después de matar a don Carlos en un duelo ... insistentemente por éste para vengar la muerte de su padre. Record... que hubiera podido ser el cuñado del hombre que yace muerto, ... Álvaro le invade un sentimiento de culpa y se pregunta cómo puede ... rra permitir que siga viviendo. Sin embargo, cuando un capitán le pre... ta por las causas del duelo, se ve a sí mismo como un noble que d... su honor y justifica su acción: "Retóme con razón harta, / y yo tamb... he matado / con razón" (pág. 100). Mientras espera la decisión de... nal militar que ha de sentenciarle por haber violado la ley contra el ... se sume en otro soliloquio acerca de Leonor, de la sangre que los se... y revive brevemente las esperanzas que su amor le había inspirad... esta resurrección de un yo anterior da paso a una sucesión de voce... riores:

¡Mas en qué espacio vago, en qué regiones
fantásticas! ¿Qué espero?
¡Dentro de breves horas,
lejos de las mundanas afecciones,
vanas y engañadoras,
iré de Dios al tribunal severo! Pausa.
¿Y mis padres? —Mis padres desdichados
aún yacen encerrados
en la prisión horrenda de un castillo—
cuando con mis hazañas y proezas
pensaba restaurar su nombre y brillo
y rescatar sus míseras cabezas.
No me espera más suerte
que, como criminal, infame muerte. (pág. 104)

El pensamiento de la posibilidad de la muerte interrumpe bruscam... las esperanzas, casi soñadas, de una futura unión con Leonor. Co... mos visto, don Álvaro desea la muerte cuando su deseo de amor e... trado. Sin embargo la posibilidad de que se cumpla su deseo de mu... evoca el objetivo aún no satisfecho de otra de sus varias identida... salvación de sus padres y de su lugar en la sociedad. Visto desde la ... pectiva de este otro componente del ser de don Álvaro, la muerte, e... cialmente la muerte deshonrosa de un criminal condenado, aparece ... como obstáculo para su deseo, y no como satisfacción de él.

Así pues, a don Álvaro le persigue un destino que impide la coo... ción de sus deseos y recuerdos, su proyecciones del pasado y del pre...

en un todo coherente, un yo que sea capaz de determinar su existencia en el mundo. Su intento definitivo de resolver el laberinto de su identidad adopta la forma de trascendencia negativa en un retiro ascético. Al final del Acto IV expone la acción con la que pretende resolver sus vacilaciones entre el amor y el deber, la vida y la muerte: jura que si sobrevive al ataque del enemigo que ha interrumpido su tentativa, renunciará al mundo y vivirá en soledad. Y efectivamente, don Álvaro aparece en el acto final como monje que vive apartado de las preocupaciones del mundo en una comunidad religiosa.

En esta identidad hace un último esfuerzo de definir un modo de ser coherente interna y externamente; un yo cuya integración íntima ha de alcanzarse mediante la erradicación del deseo y el recuerdo a través del abandono de los intereses mundanos y de los vínculos del pasado, y cuya aprobación social viene dada en virtud a su conformidad a las reglas de la orden. Sin embargo, el protagonista no tiene más éxito en asimilar esta identidad del que había tenido en su papeles anteriores. A pesar de su caridad, obediencia y humildad, aún quedan rupturas visibles en su ser. Estas son percibidas por el torpe y envidioso Hermano Melitón, que cuenta el siguiente incidente al Padre guardián:

> Tiene cosas muy raras. El otro día estaba cavando en la huerta, y tan pálido y tan desemejado, que le dije en broma: "Padre, parece un mulato" y me echó una mirada, y cerró el puño, y aun lo enarboló de modo que parecía que me iba a tragar. Pero se contuvo, se echó la capucha y desapareció; digo, se marchó de allí a buen paso. (pág. 112)

Lo que el hermano Melitón interpreta como evidencias de que don Álvaro es el diablo disfrazado, le demuestra al espectador que no ha sido capaz de eliminar su pasada otridad en una identidad presente, ni su conciencia del estigma con el que le distingue ese otro yo. No ha conseguido la paz de un yo unificado en esta nueva identidad de monje Rafael.

La nueva identidad construida desesperadamente se desmorona cuando se produce el enfrentamiento con el segundo hermano Calatrava, precisamente con motivo de lo que sale a la luz en el episodio del Hermano Melitón. El padre Rafael rechaza las provocaciones de su enemigo, dirigidas al anterior don Álvaro, hasta que Alfonso, que ha ido a Perú para conocer el secreto del origen del protagonista, menciona su mezcla de sangre y la llama impura. Sólo entonces don Álvaro, enfurecido, acepta la espada que le ofrece su enemigo y atándose las faldas del hábito que lleva, lo sigue a un paraje salvaje de la montaña donde concluye el drama.

El destino de don Álvaro se consuma en la catástrofe que pone fin a la obra: como sujeto que no consigue imponer a su propia disparidad una identidad unificada que también determine su ser social, finalmente se concreta en la alienación de sí mismo. Don Álvaro, renunciando a su lucha por una autodefinición, adopta el papel que le han asignado sus antagonistas: los Calatravas y la jerarquía social tradicional; se convierte en el "otro" de la sociedad, el principio de su negación y destrucción. Don Alfonso trae noticias que sugieren por un momento que el protagonista puede ser lo que desee, pues sus padres han sido perdonados, su propiedad restaurada y su familia está buscando a su hijo y heredero para que ocupe el sitio que le corresponde. Pero cuando don Álvaro abriga la esperanza de que puede llegar a cambiar su destino, su enemigo le recuerda que no puede escapar de aquello en lo que se ha convertido para la sociedad: un asesino, desertor del ejercito, y un monje que acaba de violar sus votos. Es, en otras palabras, un criminal y un bárbaro, un antagonista del orden civilizado por acción así como por nacimiento. Don Álvaro se rinde ante esta definición de su ser gritando "Muerte y exterminio" (pág. 130) al levantar finalmente la espada para unirse al combate con don Alfonso. Cuando éste cae herido de muerte y pide confesión, don Álvaro adopta la identidad negativa en la que ha sido atrapado: "¡No, yo no soy más que un réprobo, presa infeliz del demonio! Mis palabras sacrílegas aumentarían vuestra condenación" (pág. 130).

El paso definitivo en la asimilación del ser de don Álvaro por la identidad de la otridad ocurre con motivo de la muerte de Leonor. Don Álvaro, buscando auxilio religioso para el moribundo, acude a la puerta de la ermita donde ha vivido su amada apartada de todo contacto con el mundo; Leonor ve a su hermano y acude en su ayuda. Don Álvaro reconoce a su amada pero sólo le da tiempo a verla morir, víctima de la furia vengativa de don Alfonso, que consigue apuñalarla antes de morir. Privado entonces de su más querida fuente de esperanza, don Álvaro consigue en forma de pura negatividad la unidad de móviles y de identidad que tanto se le había resistido. Al acercarse la comunidad de monjes, alertados por los gritos de socorro, el protagonista se enfrenta a ellos desde lo alto de una piedra escarpada. Al intento del padre Guardián de reconocer en ese extraño de ojos salvajes al monje ejemplar que había sido su protegido, don Álvaro responde:

> Busca, imbécil, al P. Rafael —Yo soy un enviado del infierno, soy el demonio exterminador —Huid, miserables.
>
> TODOS: ¡Jesús, Jesús!
>
> DON ÁLVARO: Infierno, abre tu boca y trágame. Húndase el cielo, perezca la raza humana; exterminio, destrucción —*Sube a lo más alto del monte y se precipita.* (pág. 133)

Los elementos conflictivos de la individualidad han sido absorbidos finalmente en una identidad que coincide con el destino de don Álvaro: la aniquilación de sí mismo es el único medio mediante el cual el sujeto puede apropiarse de la alienación que ha experimentado, hacerla suya. Don Álvaro se convierte en destrucción, volviendo al vacío del que nunca ha conseguido emerger como yo positivo.

En Don Álvaro, Rivas presenta una imagen del yo romántico que está marcado por las peculiaridades de la cultura y la historia española. La entrega total, emocional e impenitente de don Álvaro a su gesto final de desafío al orden divino y terrestre, lo relaciona con las figuras prometeicas del romanticismo inglés y francés que basan toda su existencia en la afirmación de sus propios valores. Sin embargo, la figura española del yo, que pone de manifiesto la falta de una tradición social y religiosa sólida que afirmara, como el protestantismo, la verdad de la conciencia individual, encuentra dentro de sí sólo un deseo de muerte que pueda proyectar al mundo. Creando una versión de la subjetividad que fomentaba el romanticismo, el aristocrático Rivas reprodujo la inseguridad del concepto moderno del yo en su propia sociedad. El destino que pesa sobre don Álvaro es su propia incoherencia interna: ya sea la criatura pasiva o el otro negativo de una sociedad inmóvil, no tiene ninguna identidad que afirmar.

Dado que, como señalamos en la introducción, la autoafirmación agresiva del yo romántico se identificaba implícita o explícitamente con el sexo masculino, podemos esperar que la versión de Rivas del sujeto individual, menos centrada, sea más neutral, permitiendo la posibilidad de situar a una mujer en la posición del sujeto. De hecho, el drama proporciona el espacio formal para un sujeto hablante femenino en el personaje de Leonor, que está estrechamente relacionada con el protagonista. En vez de ayudar u obstaculizar los objetivos del protagonista y figurar como parte del mundo-objeto al que se enfrenta el sujeto de la obra, Leonor se identifica con el destino de don Álvaro. A diferencia de las figuras femeninas que aparecen en Larra y Espronceda, que encarnan la resistencia del objeto a la realización del deseo, Leonor —tanto por la exigencia de la forma dramática de que cada personaje aparezca como sujeto hablante, como por su estrecha vinculación a la subjetividad del protagonista— posee atributos de sujeto. De hecho tiene todo un acto —el Acto II— en el que desempeña la función de protagonista. Sin embargo, si analizamos detenidamente el texto, vemos que lo que ocupa esta posición de sujeto no es propiamente un yo, una subjetividad que existe en sí misma ni para sí misma, sino más bien una conciencia de no ser, de carencia.

La primera evidencia de esta carencia se encuentra en las escenas de Leonor con don Álvaro en el Acto I. Rivas reescribe el dilema convencional en el que la mujer tiene que escoger entre el amor y el honor desde el punto de vista romántico, presentándolo como el conflicto de las emociones más profundas, el conflicto paralizante entre el amor de Leonor por don Álvaro y su cariño a su padre. Después de darle las buenas noches a su padre afectuosamente, le confiesa a su criada su indecisión, mientras espera a que don Álvaro venga a buscarla en la noche planeada para su huida: "[N]o me resuelvo; imposible- / es imposible" (pág. 18). Sin embargo, el desarrollo de esta escena, en la que los cambios de idea de Leonor siempre reflejan las emociones de su interlocutor inmediato, hace pensar que sus vacilaciones se derivan no de movimientos autónomos de su propia psique, sino de su identificación con la subjetividad de los caracteres masculinos que figuran como los antagonistas masculinos de la obra: su padre y don Álvaro. Así, cuando Leonor recuerda las palabras cariñosas de su padre y su tierno abrazo, se identifica con los sentimientos de él hacia ella, y piensa que es imposible abandonar la familia. Cuando don Álvaro la encuentra indecisa y le expresa la profundidad de su pasión y la intensidad de su necesidad de ella, es atraída por esa fuerza y decide marcharse con él.

El segundo acto muestra cómo Leonor, separada de don Álvaro durante la confusión que sigue a la muerte de su padre y huyendo de la ira de sus hermanos, decide su propio camino y lo sigue con determinación. Disfrazada de chico, llega a un monasterio que está en las montañas, donde le pide permiso al Padre Guardián para que le deje ocupar la ermita en la que otra penitente ha vivido completamente apartada del mundo hasta su muerte. El anciano acepta su voto de vivir el resto de sus días aislada en una cueva de todo contacto humano. Sin embargo, el éxito de Leonor en lograr sus fines a pesar de los obstáculos —permanecer de incógnito, encontrar el monasterio, convencer al Padre Guardián de la sinceridad de su decisión— no es un verdadero gesto de autoafirmación llevado a cabo por un sujeto autónomo. La diferencia se hace aparente si comparamos los motivos del retiro de Leonor con la génesis del deseo de morir de don Álvaro.

Como hemos visto, don Álvaro recurre al retiro ascético porque los deseos que expresan su ser íntimo han sido frustrados como resultado de su contradicción consigo mismos o con las normas sociales. Cada nueva resolución que adopta es generada por una voluntad independiente de coordinar los elementos de su interioridad en un yo y una identidad. A Leonor, por el contrario, le mueve su sentimiento de estar en deshonra; dado que su interioridad está conformada de acuerdo con la imagen que los demás tienen de ella, la no existencia es para ella una definición social negativa. Cuando se presenta al Padre Guardián, expone su idea de lo que su identidad significa para el mundo:

> PADRE GUARDIÁN: *Sorprendido*
> ¿Sois doña Leonor de Vargas?
> ¿Sois, por dicha-? ¡Dios eterno!
> DOÑA LEONOR: *Abatida*
> ¡Os horroriza el mirarme! (pág. 49)

A pesar de que el sacerdote se apresura a tranquilizarla, Leonor le ha revelado lo que le lleva a tomar medidas tan drásticas para ocultarse del mundo: no soporta ser lo que los demás consideran que es. No se trata de que desee realizar otro modo de vida determinado íntimamente; su conversación con el Padre Guardián no sugiere en ningún momento que

aspire a una nueva existencia espiritual ante solo Dios, por ejemplo. Ni su voto de retirarse a la ermita está motivado por un deseo de penitencia, es decir, por un deseo de cambiar un aspecto de su ser íntimo que ella considere culpable. Lo que quiere por encima de todo es evitar la mirada de los demás, como admite ella misma ante el sacerdote cuando le explica porqué no desea simplemente retirarse a un convento:

> [N]o puedo, tiemblo al decirlo,
> vivir sino donde nadie
> viva y converse conmigo.
> Mi desgracia en toda España
> suena de modo distinto,
> y una alusión, una seña,
> una mirada, suplicios
> pudieran ser que me hundieran
> del despecho en el abismo. (pág. 54)

El ser de Leonor parece limitarse exclusivamente a su preocupación por su identidad social: al eliminar a doña Leonor de Vargas de los ojos del mundo, da un paso hacia la muerte. Así, describe su propósito como sepultura: "Vengo resuelta... / a sepultarme por siempre / en la tumba de estos riscos" (pág. 51). Cuando atraviesa el umbral que ocultará su identidad del mundo, se puede decir que está muerta. De hecho, cuando las puertas de la gruta se abren de nuevo en el último acto para revelar su identidad, muere en el acto, y don Álvaro exclama: "Te hallé, por fin —sí, te hallé— muerta!" (pág. 132).

Tanto la venganza, causa de la muerte física de Leonor, como la deshonra, motivo de su aislamiento voluntario, se derivan directamente del código del honor, y por lo tanto revelan el determinante esencial de la caracterización de Leonor y del tipo de subjetividad de que está dotada. En el teatro barroco español, un modelo muy importante tanto para la obra de Rivas como para poderosas tradiciones culturales, la obsesión por el pundonor convertía a las mujeres en depositarias del honor masculino y no en identidades por propio derecho, ni siquiera en objetos de deseo masculino. Dentro de esta tradición, en la medida en que las mujeres vivieran o murieran como signos de honor, su ser estaba construido enteramente en base a la opinión social. La reputación de una mujer era sinónimo de su identidad y, por extensión, del valor al que se refería esa identidad: el honor de un hombre, no de una mujer. Por esta razón en *El médico de su honra* de Calderón de la Barca, doña Mencía debe morir; aunque desde el punto de vista de su existencia como sujeto es inocente, como signo del honor de su marido está manchada y debe desaparecer. El destino de Leonor como sujeto está concebido dentro de este mismo marco. Su autonomía como conciencia individual y agente en el drama consiste en la identificación de su yo con el honor, en su reconocimiento de que como signo degradado (del honor de la familia) o como signo sin referencia (no "pertenece" a don Alvaro), no puede tener existencia. Así, su actuación como protagonista en el Acto II demuestra a su modo que la mujer no puede ser un sujeto romántico en búsqueda de una identidad autónoma, como el protagonista masculino. Una vez más vemos que mientras el modo en que estos escritores presentan la subjetividad masculina puede ser innovador en relación a las premisas culturales de la época, su presentación de las mujeres se basa en estructuras conservadoras de la jerarquía de los sexos. De hecho, la Leonor de Rivas es puramente un personaje del barroco que carece tanto de las cualidades subjetivas atribuidas a la mujer doméstica burguesa, como de las pasiones autónomas del sujeto romántico.

Espronceda y el deseo prometeico

Como poeta más poderoso de su generación (hecho reconocido de forma general entre sus contemporáneos)[7], José de Espronceda creó el modelo paradigmático del yo lírico romántico en la poesía española. Su evolución como poeta muestra el proceso de creación de una representación cada vez más compleja de la subjetividad romántica liberal en relación al mundo. El elemento prometeico es mucho más pronunciado en su construcción de un yo poético que en los otros dos escritores que hemos examinado, y en este sentido la imagen que tiene el joven poeta del sujeto encaja mejor con la dialéctica sujeto-objeto expuesta por Hegel. Así, la mujer se clasifica inequívocamente como objeto de deseo en su poesía, aunque las inversiones dialécticas sugieren en alguna ocasión la posibilidad de una subjetividad femenina.

La educación de Espronceda, como la de toda su generación, estaba basada en los preceptos literarios neoclásicos. Su profesor y tutor, Alberto Lista, centraba su universo poético en Horacio (Jeretschke, págs. 269-270), y elaboró una antología de los poetas castellanos influidos por la literatura clásica con el fin de formar los gustos de sus alumnos (Marrast, pág. 80). Tan importante fue la influencia de Lista en el joven Espronceda que este último, incluso en su exilio en Londres y París, donde estuvo en contacto con las nuevas tendencias de la poesía romántica, continuó escribiendo al estilo de los poetas del siglo XVIII que tanto le gustaban a su maestro: Juan Meléndez Valdés y Gaspar Melchor de Jovellanos. Pero el

[7] En la prensa de 1842, las noticias necrológicas de la muerte prematura de Espronceda dan testimonio de la alta estima en que lo tenían otros escritores. *La Revista de Teatros* comentaba: "La juventud, como dijo oportunamente González Brabo, ha quedado sin caudillo. La poesía castellana ha perdido a uno de sus más predilectos hijos. La muerte de Espronceda ha dejado un vacío que a nadie le es dado llenar" (29 de mayo de 1842, pág. 56). *El Corresponsal*, un diario, insistía en estos sentimientos: "La poesía española pierde al más inspirado de sus poetas líricos, la juventud a uno de sus más nobles y generosos hijos, y los redactores todos del *Corresponsal* un amigo precioso" (23 de mayo de 1842, pág. 1).

peso acumulado de las experiencias de Espronceda en el extranjero, reforzado por la vida personal poco convencional del poeta y sus convicciones políticas radicales, dio lugar a una ruptura con su poesía anterior en los primeros poemas que publicó tras su regreso a Madrid en 1833. "La canción del pirata", publicada en *El Artista* en 1835, marcó una nueva línea en la poesía de Espronceda tanto formal como temáticamente. Los estudios críticos del poema han analizado su frescura y originalidad basándose en su variación métrica, sus intensas imágenes, y su descubrimiento de una especie de dicción poética democrática basada en el lenguaje común[8]. Sin embargo, dado nuestro centro de atención, veremos de qué modo "La canción del pirata" efectúa una transformación del sujeto lírico proyectado por la poesía neoclásica de Espronceda.

En la fase inicial de Espronceda, su voz poética enfatizaba de un modo convencional y generalizado el objeto de su discurso, frecuentemente un elemento de la naturaleza. Por ejemplo, en "A la noche", compuesto alrededor de 1827 (Marrast, pág. 122), el sujeto lírico se define desde el punto de vista de su posición en relación al objeto que apostrofa, y no mediante una caracterización:

¡Salve, o tú, noche serena,
Que el mundo velas augusta,
Y los pesares de un triste
Con tu oscuridad endulzas! *(Diablo mundo. Poesías,* pág. 25)

La alusión al yo se atenúa y se generaliza mediante el uso de la tercera persona: "un triste". De hecho, esta característica explícita y singular del sujeto hablante se despersonaliza cuidadosamente más adelante en el poema:

¡Oh qué silencio! ¡oh qué grata
Oscuridad y tristura!
¡Como el alma contemplaros
En sí recogida gusta! (pág. 26)

El alma que contempla la escena descrita en el poema ha de indentificarse obviamente con el sujeto hablante, pero también abarca la generalidad de cualquier alma en una situación similar. Los ecos neoclásicos en los temas y las imágenes del poema —Marrast menciona a Horacio, Garcilaso, Meléndez Valdés, y Lista (págs. 123-124)— corresponden a la presentación del sujeto lírico como universal y no como individual.

En "La canción del pirata", por el contrario, personaliza al sujeto hablante y lo sitúa en el tiempo y en el espacio como capitán pirata que

[8] Para un análisis estilístico de la versificación y la imaginería de Espronceda, véase Joaquín Casalduero, págs. 150-56. Sobre su estilo, véase Marrast, pág. 462.

habla de la singularidad de su vida aventurera en alta mar. Sin embargo, su discurso, resumido en un estribillo, no habla tanto de su entorno como de sí mismo:

Que es mi barco mi tesoro,
Que es mi Dios la libertad,
Mi ley la fuerza y el viento,
Mi única patria la mar. (pág. 35)

Aunque el poema no recurre a un lenguaje de introversión emocional, sí inicia en España esa "Revolución copernicana en poesía" —citando las palabras de Harold Bloom— "marcada por el desvanecimiento de cualquier tema salvo de la subjetividad" ("Quest-Romance", pág. 8). De hecho, el pirata encarna algo más que simplemente su yo individualizado: figura como representación de una nueva concepción de la subjetividad en la que se basa el romanticismo, una concepción cuya correlación con la ideología liberal nunca había estado tan clara. Como imagen del sujeto, el pirata resalta sobre todo su autonomía, su autosuficiencia potencial, y el impulso imperioso de su deseo: "Y no hay playa, / Sea cualquiera, / Ni bandera / De esplendor, / Que no sienta / Mi derecho / Y dé pecho / A mi valor" (págs. 35-36). En poemas posteriores, la voluntad egocéntrica que transmite esta actitud de reto conduce a la dialéctica del deseo prometeico, el conflicto destructivo y de autodefinición con el otro, pero en este poema no hay otro, sólo la alegre afirmación de un sujeto que se concibe como libre de limitación, la encarnación idealizada de un yo romántico liberal.

El proceso iniciado por esta transformación del hablante lírico en la poesía de Espronceda evolucionó hacia una concepción más compleja de las relaciones entre el yo y el mundo circundante. Thomas E. Lewis ha demostrado de qué modo el sujeto presentado en "La canción del pirata" como completamente liberado de las presiones sociales externas se convierte en "El mendigo" cuando se sitúa en el lado inferior de una sociedad corrupta y finalmente en "El verdugo" cuando se tienen en cuenta los mecanismos por los cuales la sociedad le asigna una función y una identidad al sujeto individual.

> Una vez que Espronceda encuadra socialmente a su hablante prototípico, la ingenuidad de la adhesión del pirata a los credos de la ilustración, así como la facilidad con que los respeta, desaparece ante una visión de la relación crecientemente problemática entre la ideología liberal y la realidad social. (pág. 12)

Hacia 1838, cuando Espronceda publicó dos poemas líricos fundamentales "A una estrella" y "A Jarifa en una orgía", su modelo de subjetividad se había hecho mucho más complejo que el amor abstracto a la libertad, el ciego impulso a seguir el deseo, que habían caracterizado a su

pirata. Estos dos poemas líricos presentan una versión de la subjetividad romántica que opone a las fuerzas creativas del yo íntimo, el poder de la realidad material. El paradigma coherente y elaborado que surge en estos poemas, establece el marco conceptual para la representación de la vida íntima en la última obra, inacabada, de Espronceda, *El diablo mundo*.

Tomemos "A Jarifa en una orgía" como ejemplo del modo en que Espronceda expone los elementos de la subjetividad romántica. El deseo, que genera ilusión cuando se proyecta hacia un mundo externo, pone en movimiento una dialéctica entre el yo y el mundo:

> Yo quiero amor, quiero gloria,
> Quiero un deleite divino,
> Como en mi mente imagino,
> Como en el mundo no hay. (pág. 52)

El hecho de que el mundo no corresponda al deseo desencadena el estado de ánimo de frustración y de amargura con el que empieza el poema. Dado que Espronceda concibe la subjetividad sobre todo como proceso temporal, nos muestra la dinámica de su malestar repasando su historia espiritual. En un primer momento, los poderes imaginativos nacidos del deseo le impulsan hacia el mundo para que busque los objetos de su fantasía:

> Yo me arrojé, cual rápido cometa,
> En alas de mi ardiente fantasía:
> Do quier mi arrebatada mente inquieta
> Dichas y triunfos encontrar creía. (pág. 52)

Los poderes subjetivos de la imaginación y el deseo engendran los valores que se presentan como positivos en el poema, mientras que el mundo externo con el que se topa el sujeto en su búsqueda de esos valores se percibe como negativo:

> Luego en la tierra la virtud, la gloria,
> Busqué con ansia y delirante amor,
> Y hediondo polvo y deleznable escoria
> Mi fatigado espíritu encontró.
>
> . . . .
> Y me encontré mi ilusión desvanecida
> Y eterno e insaciable mi deseo:
> Palpé la realidad y odié la vida.
> Sólo en la paz de los sepulcros creo. (pág. 53)

En el paradigma de Espronceda, el lapso entre los valores positivos generados subjetivamente y el mundo como objeto es absoluto; casi por definición, la realidad no puede corresponder al deseo, la ilusión ha de dar paso al desencanto. La subjetividad es por lo tanto a la vez la fuente del valor

positivo y la experiencia repetida de frustración y dolor. Lo que es más, el deseo es implacable; sólo en la muerte confía el poeta para encontrar la paz de esta insaciable compulsión. Es precisamente este dilema lo que genera el punto de partida del poema, dado que el poeta acude al burdel para buscar el olvido en la bebida y el sexo. Pero puesto que el deseo no puede ser satisfecho ni aliviado, el poema en sí vuelve a representar el eterno proceso de la subjetividad: deseo, ilusión, desencanto, hastío. Así el burdel es una buena metáfora de la experiencia que Espronceda desea representar.

Para Espronceda, el hombre en general se caracteriza por una aspiración insaciable hacia algo que no tiene correspondencia en lo que existe; esta discrepancia hace que caiga en la desesperación y se rebele. La presentación de Satán como la voz del hombre en el canto introductorio de *El diablo mundo* ilustra plenamente este paradigma. El poeta narrador evoca una serie de alucinaciones dominadas por la figura gigante del Ángel Caído, cuyo lamento recuerda al del sujeto lírico de "A una estrella" y "A Jarifa". "Víctima yo de mi fatal deseo, / Que cumplirse jamás mis ansias veo" (pág. 143), exclama. Unas líneas más abajo deja claro que representa el aspecto prometeico de la psique humana:

> ¿Quién sabe? Acaso yo soy
> El espíritu del hombre
> Cuando remonta su vuelo
> A un mundo que desconoce,
> Cuando osa apartar los rayos
> Que a Dios misterioso esconden,
> Y analizarle atrevido
> Frente a frente se propone. (pág. 146)

El prometeísmo romántico de esta imagen del deseo humano abruma las implicaciones negativas de la visión cristiana tradicional de Satán: la aspiración humana a hacer estallar los límites de un orden impuesto externamente se trata aquí como aspecto admirable, incluso angelical, del hombre, mientras que el infierno asociado con Satán no es tanto un castigo para el pecado de extralimitarse, como una consecuencia de la incapacidad del deseo de influir en la realidad. Para el Lucifer de Espronceda, lo que hunde al espíritu humano en los abismos del infierno es el amargo reconocimiento de la separación que existe entre el sujeto (imaginación y deseo) y el objeto (realidad material):

> ¡Ay! Su corazón se seca,
> Y huyen de él sus ilusiones,
> Delirio son engañoso
> Sus placeres, sus amores,
> Es su ciencia vanidad,
> Y mentira son sus goces:
> ¡Sólo verdad su impotencia,
> Su amargura y sus dolores! (pág. 146)

Aquí vemos que la pauta negativa que se observa en la prosa de Larra y en el drama de Rivas, reaparece en el principal poeta del romanticismo español: al elaborar un discurso de la subjetividad en español, estos escritores vuelven a representar una y otra vez, no el triunfo del yo burgués, sino su derrota.

Al presentar la voz de Satán como la voz del hombre y poner en boca suya los lamentos del yo lírico, Espronceda universaliza el sujeto poético, extendiendo los elementos de su subjetividad poética a los hombres en general. Sin embargo, como tantas configuraciones mentales a través de las cuales la cultura occidental afirma representar valores universales, la imagen que expone Espronceda de la interioridad se identifica de hecho con la conciencia masculina. Presenta la subjetividad como masculina especialmente en la imagen fundamental de "A una estrella", "A Jarifa" y "Canto a Teresa": estos poemas presentan la relación entre el yo y el mundo como conexión erótica entre un sujeto masculino y un objeto femenino. En estos tres poemas, la mujer amada o deseada representa el mundo que no corresponde a los valores imaginados y deseados por el sujeto lírico masculino.

En el núcleo de "A una estrella", el acontecimiento personal al que se refiere toda la invocación de la estrella es el amor juvenil del poeta a una mujer:

Una mujer adoré
Que imaginara yo un cielo;
Mi gloria en ella cifré,
Y de un luminoso velo
En mi ilusión la adorné. (pág. 48)

El texto representa por lo tanto la intensa emoción de esta experiencia de un modo que hace suponer que todo es una proyección subjetiva. Cuando la ilusión del sujeto masculino desaparece, la amada se desvanece igualmente:

Tan alegres fantasías,
Deleites tan halagüeños,
¿Qué se hicieron?
Huyeron con mi ilusión
Para nunca más tornar. (pág. 49)

La pérdida de la mujer amada, de la que se lamenta a lo largo del poema, es de hecho la pérdida de los valores proyectados en su lugar. Tan profundamente solipsista es el sujeto lírico masculino en este poema que la mujer no tiene existencia más que como pretexto inconstante del deseo.

Sin embargo, en "A Jarifa" se establece una verdadera dialéctica entre el yo y el otro porque en este caso, la mujer a quien el sujeto lírico se dirige posee una existencia separada. Es precisamente la separación de Jarifa,

su diferencia del deseo ilimitado del poeta, lo que le conduce a rechazarla después de haberla llamado. "Huye, mujer: te detesto" (pág. 51), le dice, y después pregunta:

¿Por qué en pos de fantásticas mujeres
Necio tal vez mi corazón delira,
Si luego, en vez de prados y de flores,
Halla desiertos áridos y abrojos? (pág. 52)

La experiencia de no encontrar en la mujer concreta, Jarifa, el objeto infinito que proyecta su deseo inspira las reflexiones generales del poeta sobre la inadecuación de la realidad a la imaginación. Estas reflexiones, a su vez, hacen de la mujer el primer ejemplo de esta deficiencia de la realidad:

Mujeres vi de virginal limpieza
Entre albas nubes de celeste lumbre;
Yo las toqué, y en humo su pureza
Trocarse vi, y en lodo y podredumbre. (pág. 53)

La condición de la mujer como objeto, la alteridad de la subjetividad que la desea, la iguala a la materialidad, y justifica la tensión entre la atracción y el rechazo que constituye la estructura del poema. La figura germinal de este poema —la prostituta en un burdel— se convierte en una metáfora excepcional del objeto del mundo en el que el sujeto fracasa irremediablemente en la realización de sus deseos infinitos.

La imagen polarizada de la mujer, que se percibe como dividida entre una proyección masculina positiva y una realidad material negativa no es exclusiva de "A Jarifa". Se repite en la obra de Espronceda, especialmente en "Canto a Teresa" donde el poeta exclama "Mas, ¡ay! que es la mujer ángel caído / o mujer nada más y lodo inmundo" (pág. 188). De hecho, en la misma estrofa su referencia a la caída bíblica del hombre implica que la mujer es la fuente de la infelicidad humana:

Sí, que el demonio en el Edén perdido
Abrasara con fuego del profundo
La primera mujer, y ¡ay! aquel fuego
La herencia ha sido de sus hijos luego.

Así, previene a "El corazón ardiente" que no beba en la fuente del amor, "[q]ue su raudal lo envenenó el infierno" (pág. 189). La lógica de esta imagen por lo tanto identifica a la mujer con esa impureza del mundo que envenena todo intento de aplacar la sed del deseo humano.

Como vemos, el nuevo paradigma poético que expone Espronceda de la subjetividad tiende a presentar a las mujeres no como sujetos por propio derecho sino como el emblema de un mundo viciado de objetos. Esto

no debe sorprendernos dado el contexto social y cultural del periodo que hemos examinado. Sin embargo, como sugieren los textos discutidos en el capítulo 1, el discurso escrito de la década de los treinta vacilaba entre tratar a la mujer como naturaleza y alteridad, o reconocerlas como partícipes de la experiencia subjetiva del hombre. Esta misma ambivalencia aparece en la poesía de Espronceda, que no siempre relega a las mujeres a la condición de objeto. Sus poemas en alguna ocasión postulan la existencia de la subjetividad de las mujeres[9].

Volvamos a "A Jarifa en una orgía", cuya conclusión aún no hemos considerado. Si, como he afirmado, el poema establece una dialéctica entre el sujeto lírico y el mundo, que está tan alejado de sus proyecciones como lo está una prostituta de la meta soñada de aquel que busca amor, entonces la estrofa final debe considerarse un intento de trascender esa contradicción:

Ven, Jarifa; tú has sufrido
Como yo; tú nunca lloras;
Mas, ¡ay triste!, que no ignoras
Cuán amarga es mi aflicción.
Una misma es nuestra pena,
En vano el llanto contienes...
Tú también, como yo, tienes
Desgarrado el corazón. (pág. 54)

El cambio de perspectiva que otorga subjetividad a lo que se ha definido como objeto material, el otro, resuelve el dilema planteado en el poema, pues establece una correspondencia entre el sujeto poético y algo que está fuera de él: otro sujeto con sentimientos. El mundo se resiste tercamente a las proyecciones de la subjetividad, pero su pena es mitigada en la medida en que es compartido con otros sujetos. Así, el poema concluye con un reconocimiento de que la mujer, el objeto cuya inadecuación causa el dolor y la desesperación expresadas por el sujeto lírico, también sufre y, por lo tanto, también desea. Sin embargo, al conceder a Jarifa subjetividad, el poeta niega su alteridad: los sentimientos de Jarifa se presentan como calcados sobre los del poeta, relacionados con su primera persona: "como yo".

Algo similar ocurre en "Canto a Teresa". En la primera parte del poema, la imagen de Teresa sirve como elemento integrante de la evocación que el poeta hace de las ilusiones y las dichas perdidas de su juventud. Es la pantalla en la que proyecta sus deseos, como él mismo admite explícitamente:

[9] Tal vez esta posibilidad de reconocer la subjetividad del otro en las obras de Espronceda esté relacionada con la observación de Jenaro Talens de que a diferencia del de otros románticos, el mundo de Espronceda "no se derrumba: sólo se derrumba su relación con él" (pág. 44). Este sentido de la realidad del mundo social y material, que Espronceda suele simbolizar como mujer, le permite salir de un narcisismo completamente solipsista y masculino.

Y esa mujer tan cándida y tan bella
Es mentida ilusión de la esperanza:
Es el alma que vívida destalla
Su luz al mundo cuando en él se lanza,
Y el mundo con su magia y galanura,
Es espejo no más de su hermosura. (pág. 186)

La ilusión de que el objeto amado corresponde de hecho al deseo mágico del sujeto, da paso a la rabia con la que el poeta culpa a las mujeres —a Teresa— de su falta de felicidad: "mujer nada más y lodo inmundo". Sin embargo, en la última parte del poema, en la que el centro de atención pasa de los sentimientos y recuerdos del poeta, a Teresa y su destino, la figura de esta mujer adquiere una realidad subjetiva propia.

Durante la mayor parte del poema, la subjetividad de Teresa, como la de Jarifa, refleja la propia conciencia del poeta. Al comienzo del poema el poeta califica su propio estado de ánimo con palabras como "ansiedad" y "agonía" de un "desierto corazón", cuyo amargo dolor es demasiado profundo como para llorar. Al final del poema, la realidad interior de Teresa se presenta en términos parecidos: "Roída de recuerdos de amargura, / Árido el corazón sin ilusiones" (pág. 190). En una serie de periodos condicionales, el poeta elabora su fantasía del estado de ánimo final de Teresa:

Si en tu penosa y última agonía
Volviste a lo pasado el pensamiento;
Si comparaste a tu existencia un día
Tu triste soledad y tu aislamiento;
. . . .
Si, en fin, entonces tu llorar quisiste
Y no brotó una lágrima siquiera... (pág. 192)

Hay una profunda ambigüedad en el modo en que este poema concede subjetividad a Teresa. Mientras que por una parte el poeta la incluye en el paradigma general de la subjetividad humana en virtud a su sufrimiento, por otra parte la imagen que presenta de Teresa en su lecho de muerte, abandonada incluso por Dios, raya en el sadismo y hace pensar en un deseo de castigarla.

Sin embargo, hay un momento en el que a Teresa se le concede autonomía. En una breve estrofa su destino se considera la consecuencia de su propia actividad como sujeto en el mundo, de su intento de conseguir sus propios objetivos dentro de una sociedad hostil:

Espíritu indomable, alma violenta,
En ti, mezquina sociedad, lanzada
A romper tus barreras turbulenta;
Nave contra las rocas quebrantada... (págs. 190-191)

Aquí se atribuye a Teresa el prometeísmo del yo romántico; se identifica con el proyecto romántico-liberal de dejar espacio a la subjetividad individual en una estructura social que se resiste a ello. Al mismo tiempo, se reconoce tácitamente su diferencia como mujer: dado que se topa con una mayor resistencia por parte de la sociedad, es más susceptible de ser destruida.

Este fragmento plantea una versión alternativa a esa imagen anterior de Teresa que resume la tradición misógina judeocristiana. Cuando es considerada la hija de Eva, que infecta las mismas fuentes del amor con su corrupción femenina heredada e inherente, su propia caída y la caída del poeta del paraíso del amor se explican en los términos del mito de la naturaleza femenina. Cuando, por el contrario, se presenta como un individuo que lucha contra la opresión social, su ruina es una consecuencia de la imperfección de la sociedad. La imagen tradicional de la mujer como hija de Eva, peligrosa, débil e irracional, no es superada ni remplazada por la imagen de la mujer como sujeto romántico-liberal que se enfrenta a una "sociedad mezquina". Una imagen alterna con la otra, sin llegar a una confrontación ni a una resolución, pues el poeta no ha planteado conscientemente el tema de la subjetividad femenina como problema. Preocupado fundamentalmente por la expresión poética de la desilusión erótica personal como representación de la experiencia subjetiva en general, sencillamente pone de manifiesto las diferentes posibilidades para representar a la mujer que el ambiente cultural había puesto al alcance de su imaginación[10].

Antes de que estas imágenes fragmentadas de la subjetividad de la mujer pudieran integrarse en la nueva concepción del sujeto propagada por los románticos liberales, fue necesario que las escritoras modificaran e hicieran suyos los modelos de sujeto lírico. A medida que, en España, el lento proceso de revolución cultural iba permitiendo la participación de la mujer en la producción literaria, las mujeres que comenzaron a escribir no evitaron el enfrentamiento a las premisas contradictorias del discurso romántico y liberal acerca del lugar que habían de ocupar las mujeres y acerca de su naturaleza. Adoptando la posición de sujeto escritor, posición que había sido determinada por y para los hombres, escritoras como Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado y Cecilia Böhl se vieron obligadas a enfrentarse a la relación del sexo con la subjetividad, como tema que tenía que resolverse de alguna manera en el acto de escribir.

[10] La imaginación de Espronceda engendró otras representaciones de mujeres como sujetos además de Jarifa y Teresa. Elvira, de *El estudiante de Salamanca* y La Salada de *El diablo mundo* son ejemplos importantes.

4

Feminización del sujeto romántico en la narrativa: Gómez de Avellaneda

Cuando en 1841 Gertrudis Gómez de Avellaneda, presentó su declaración en la república de las letras con la publicación de un libro de poesía y una novela, entró valientemente en un territorio hostil a las mujeres. Como ya hemos visto, no sólo la sociedad en general rechazaba cualquier actividad no doméstica por parte de una mujer, sino que los paradigmas románticos imperantes proporcionaban a las mujeres pocas posibilidades de imaginarse a sí mismas como escritoras. Vimos antes que Larra, el teórico de la relación entre la ideología liberal y la subjetividad romántica, hablaba de un modo bastante cáustico, en su crítica del drama de Dumas *Anthony*, acerca de la idea de que las mujeres hubieran de reivindicar derechos y libertades que podían dañar la institución del matrimonio. La misma actitud se observa en la imaginación literaria del Duque de Rivas, que negaba la posibilidad de un agente femenino autónomo definido por su propio deseo, y la de Espronceda, cuya imagen poética de la subjetividad tendía a presentar a las mujeres no como sujetos por propio derecho sino como símbolos de un objeto-mundo viciado. Al producir un nuevo lenguaje literario de subjetividad, los primeros románticos españoles de la década de los treinta habían excluido o limitado estrechamente la posibilidad de un sujeto femenino de deseo y experiencia.

En este contexto literario e ideológico, Gómez de Avellaneda inauguró un terreno insondado al presentarse a sí misma como sujeto escritor de sexo femenino. A la vez que utilizaba los paradigmas básicos del yo que habían surgido durante el periodo romántico, los contextualizaba de formas diferentes, asociando la conciencia con una posición marginada por la autoridad social: la de la mujer. Al hacerlo, no entraba en un territorio

completamente desconocido, sino que oponía a los paradigmas desarrollados por los románticos españoles de finales de la década de los treinta, una tradición de literatura femenina no española que también reflejaba la ideología liberal y los valores románticos. Esta tradición de mujeres, como nos han demostrado las críticas feministas, incluye a Mary Wollstonecraft en Inglaterra y en el continente a Mme de Staël y George Sand (Moers; Kaplan, *Aurora Leigh;* Poovey, *Proper Lady;* y Gutwirth). Para Gómez de Avellaneda, que leyó *Clarissa* y a Lord Byron en francés (Harter, pág. 22), la rama francesa de esta tradición era la más importante. De niña en Cuba leyó tres novelas que tendrían una influencia importante en su obra: *Corinne ou l'Italie* de Mme de Staël e *Indiana* y *Valentine* de George Sand (Harter, págs. 22, 28). Como veremos detalladamente más adelante, en *Corinne* encontró el modelo de genio femenino a quien la sociedad le impide reconciliar el amor con la actividad artística. En las dos primeras novelas de Sand, Gómez de Avellaneda descubrió un análisis de la experiencia y la subjetividad femenina que llevaba implícita una crítica del matrimonio como forma de esclavitud para la mujer. Siguiendo estos precedentes, la joven cubano-española dio una nueva dimensión —de especificidad sexuada— a los paradigmas españoles vigentes del sujeto romántico, paradigmas que adaptó a su finalidad al crear sus primeras obras narrativas.

Los orígenes coloniales de Gómez de Avellaneda también explican su voluntad y su habilidad para modificar y en cierta medida cuestionar los modelos dominantes que encontraba en el romanticismo español. Curiosamente, es posible que debiera su conocimiento de Mme de Staël y de George Sand al hecho de que se educó en una familia criolla, en una ciudad provinciana de Cuba donde el trabajo de los esclavos en la casa permitía que las jovencitas se dedicaran a lo que quisieran. Su madre indulgente y su abuelo le proporcionaban a la joven Gertrudis todo lo que quería, especialmente tutores (el poeta cubano José María Heredia entre ellos) y libros (Gómez de Avellaneda, *Autobiografía,* pág. 43; Harter, págs. 20-21). Una joven española de su clase, formada más estrictamente para las tareas domésticas y en la observancia de los preceptos religiosos, no hubiera tenido tiempo libre ni permiso para leer lo que Gertrudis había leído, como ella misma descubrió cuando vino a España. Además de conocer mejor la literatura francesa que la mayoría de sus contemporáneos españoles, hombres y mujeres, Gómez de Avellaneda estaba distanciada en dos sentidos de los discursos político-culturales dominantes de la Península. En primer lugar, se educó dentro del ambiente del nacionalismo cubano característico de la clase criolla, resentida con la política colonial española. En segundo lugar, adoptó, probablemente por influencia de tutores como el joven abogado Heredia, un tipo de liberalismo particularmente cubano que a lo largo de una amarga experiencia histórica se había convertido en crítico de la hipocresía del gobierno liberal español hacia sus colonias[1]. De este modo se

[1] En "Fígaro a los redactores del *Mundo*". Larra satiriza, por ejemplo, la negativa del go-

enfrentó a los centros de la vida literaria y cultural española desde una perspectiva doblemente marginada —a la vez como mujer y como colono— que le dio una conciencia crítica de la hegemonía metropolitana de los hombres blancos.

Escribiendo el yo para otro: la autobiografía

Ignorando el prejuicio masculino de las letras españolas, Gómez de Avellaneda comenzó muy pronto a elaborar su imagen de sujeto escritor. En otro capítulo analizaremos su auto-representación lírica en la poesía, que es diferente del modo en que se presenta a sí misma como sujeto de acción y pensamiento en la narrativa. Es interesante observar que sus primeras incursiones en este género se encuentran no en su primera novela publicada, sino en el tipo de escritos privados que cultivaban comúnmente las mujeres de la élite social. En sus cartas y sus diarios fue donde la joven Gómez de Avellaneda, antes de atreverse a entrar en el mundo masculino de la publicación, fue autorizada por precedentes culturales para presentarse como mujer escritora. No se ha conservado ninguna de sus primeras cartas, pero sí tenemos un diario de viajes que le escribió desde España a una prima en Cuba, y un esbozo autobiográfico en forma de carta, ambos escritos antes de que publicara nada. La autobiografía es particularmente interesante porque demuestra su elaboración, en un estilo sumamente personal, de una imagen del yo que se hace eco de los modelos literarios románticos, a la vez que pone de manifiesto su conciencia de que esos modelos eran contrarios a la pauta cultural de la existencia femenina.

En 1839, a los veinticinco años, Gómez de Avellaneda escribió un informe de su vida y personalidad para Ignacio Cepeda, el hombre por quien sintió una pasión no correspondida durante muchos años. El texto estaba escrito a modo de carta en un pequeño cuaderno con apartados fechados. El tono personal del texto se debe a la especificidad con la que se designa al destinatario. Cepeda, a quien cita repetidamente por su nombre, será el único lector del texto, de acuerdo con el párrafo inicial y el párrafo final, que le piden que queme la carta una vez que la haya leído. Esta autobiografía, se presenta como comunicación privada adecuada para una mujer: carta escrita dentro de un marco de referencia compartido sólo por el lector al que va destinada.

En realidad, el texto es como un extenso diálogo del que sólo podemos deducir la otra parte, dado que los interlocutores se veían todos los

bierno liberal, en 1836, a extender a las colonias españolas los derechos de la Constitución de 1812, que habían impuesto a la reina regente en un golpe militar. El ficticio corresponsal de Larra desde la Habana se queja de que no comprende el que las constituciones estén reservadas a los españoles y los gobiernos absolutos a los cubanos (2: pág. 312).

días, y cada apartado empieza con un comentario sobre un encuentro que ha tenido lugar —o que no ha tenido lugar— desde el último apartado escrito. Como resultado de ello, el contrapunto entre el presente de la narración y el pasado narrado, entre el sujeto de la narración y el yo narrado, característico de toda autobiografía, revela con una claridad inusual cómo los deseos y los intereses del sujeto escritor conforman su modo de presentarse de sí misma. Las primeras palabras de la *Autobiografía,* que identifican a Cepeda como la verdadera razón de ser del texto, dan a entender aquello que pretende la escritora: "Es preciso ocuparme de usted; se lo he ofrecido; ... de usted me ocupo al escribir de mí, pues sólo por usted consentiría en hacerlo" (pág. 39). Al insistir en que escribir de ella misma es un modo de pensar en Cepeda, pone de manifiesto que lo que le anima a retratarse en ese escrito es su deseo de ser vista por él. Al desarrollarse, el texto deja claro que es esencialmente un acto de seducción: la escritora trata de presentar una imagen de sí misma que agrade al destinatario y capte su deseo. Sin embargo, al mismo tiempo el proceso de la autorepresentación está regido por los propios deseos de la escritora en el sentido de que se presenta a sí misma a imagen y semejanza de lo que *ella* encuentra más atractivo. Como veremos, los modelos románticos de subjetividad influyeron notablemente en la idea que Gómez de Avellaneda tenía acerca del yo que deseaba presentar ante su esquivo pretendiente. Dado que la definición social —presumiblemente compartida por Cepeda— del atractivo femenino era profundamente diferente del contorno de la imagen del yo deseada por la propia escritora, la caracterización del yo autobiográfico oscila entre dos polos prácticamente irreconciliables.

La fragmentación de la tarea de la escritora queda clara en su primer intento de asegurar la autenticidad de su retrato. En el párrafo inicial, afirma la sinceridad del escrito:

> La confesión, que la supersticiosa y tímida conciencia arranca a una alma arrepentida a los pies de un ministro del cielo, no fue nunca más sincera, más franca, que la que yo estoy dispuesta a hacer a usted. Después de leer este cuadernillo, me conocerá usted tan bien, o acaso mejor que a sí mismo. (pág. 39)

Sin embargo los términos en los que Gómez de Avellaneda desea garantizar la autenticidad de la propia imagen del yo que presenta en su obra, nos avisan de la presencia de modelos literarios. El precedente de Rousseau, en *Confessions,* obra en la que iguala la autobiografía a una revelación del yo directa y no convencional, marca el camino que Avellaneda trata de seguir. Lo que es más, la forma epistolar de esta autobiografía, que menciona su lectura de Rousseau y comenta la sensibilidad apasionada de Saint-Preux, sugiere que Gómez de Avellaneda esperaba iniciar algo similar a la correspondencia de confidencias entre Julie y Saint-Preux.

Como ya implica el ademán literario de proclamar su sinceridad, Gómez de Avellaneda tenía que construir una imagen de ella misma a partir de los materiales que le proporcionaba el precedente literario. No es de extrañar que los paradigmas románticos del yo conformaran muchos aspectos de su narrativa autobiográfica. Por ejemplo, la narración de su compromiso roto con un novio escogido por su familia sigue una pauta bien conocida. En primer lugar Tula, como llamaré al personaje autobiográfico creado por el texto, utiliza el poder de la imaginación para idealizar a su prometido: "Prodigóle mi fecunda imaginación ideales perfecciones, y vi en él reunidas todas las cualidades de los héroes de mis novelas favoritas" (pág. 45). Pero cuando comprende que carece de todas esas perfecciones, pasa a detestarlo y lo rechaza. Al generalizar esta evolución de una inocencia llena de ilusión a una experiencia de alienación, presenta la historia de su vida de un modo que recuerda a los poetas románticos:

> ¡[I]nvocaba al objeto... ideal que formé en los primeros sueños de mi entusiasmo! Creía verle en el Sol y en la Luna, en el verde de los campos y en el azul del cielo: las brisas de la noche me traían su aliento, los sonidos de la música, el eco de su voz: ¡Yo le veía en todo lo que hay de grande y hermoso en la Naturaleza!...
>
> ¡Cepeda! ¡Cuánto me engañaba! —¿Dónde existe el hombre que pueda llenar los votos de esta sensibilidad tan fogosa como delicada? ¡En vano lo he buscado nueve años!; ¡En vano!... Yo buscaba un bien que no encontraba y que acaso no existe sobre la tierra. Ahora ya no le busco, no le espero, no le deseo: por eso estoy más tranquila. (pág. 49)

Así, Gómez de Avellaneda dota a Tula de las pasiones trascendentes, y los deseos insatisfechos que constituían los yos íntimos representados por Rousseau, Espronceda e incluso Byron, a quien parafrasea:

> "Cuando navegamos sobre los mares azulados", ha dicho Lord Byron, "nuestros pensamientos son tan libres como el Océano". Su alma sublime y poética debió sentirlo así: la mía lo experimentó también. (pág. 66)

El yo que presenta ante Cepeda es tan apasionado, tan alienado de un mundo corrupto e inadecuado, tan capaz de trascender la naturaleza mediante la imaginación como el yo lírico de Espronceda o Larra, pero con una diferencia: el objeto que no está a la altura de su deseo y de su imaginación no es la mujer, sino el hombre.

Sin embargo, su presentación como sujeto de la experiencia romántica no fue ni tan natural ni tan sencilla para Gómez de Avellaneda como puede parecer su identificación con el "alma poética, sublime" de Byron. La escritora misma admitía que la identidad femenina —que debía conservar con el fin de ser el objeto de deseo de Cepeda— estaba definida socialmente en oposición a los valores del alma poética. Describiendo a una pri-

ma que fue su alma gemela y su alter ego, afirma "Como yo, reunía la debilidad de mujer y la frivolidad de niña con la elevación y profundidad de sentimientos, que sólo son propios de los caracteres fuertes y varoniles" (pág. 47). Si se hubiera atenido a esta diferenciación cultural entre el hombre y la mujer, la autora no habría podido conceder a la mujer —definida como frívola y débil— las dimensiones subjetivas del yo romántico. Para evitar esta contradicción, Avellaneda se volvió hacia la tradición no española de literatura escrita por mujeres que mencioné antes, a Mme de Staël y su creación, la sublime poeta Corinne.

Entre las cartas que Gómez de Avellaneda escribió a Cepeda durante el mismo verano en que escribió su autobiografía (y que se publicaron junto a ésta cuando murió) hay una que pone de manifiesto hasta qué punto relacionaba a la heroína francesa con el yo que creó para el hombre a quien deseaba fascinar. Tras proponerle la idea de leer juntos varias novelas, le sugiere Walter Scott para empezar, y

> [s]eguidamente *Corina* o *Italia* por Madame Staël... [H]an dado algunos amigos en decirme que hay semejanzas entre mí y la protagonista de esta novela, y deseo por eso volver a leerla contigo y buscar la semejanza, que se me atribuye con este bello ideal de un genio como el de la Staël. (pág. 116)

Dado que el ideal que representa Corinne es a la vez el genio artístico y la mujer fascinante y seductora, el esfuerzo de Gómez de Avellaneda por conseguir que Cepeda busque la similitud es demasiado transparente. A pesar de que en la autobiografía no se menciona a Corinne, la presentación que Gómez de Avellaneda hace de sí misma incluye algunas de las características de la heroína de de Staël, como su espontaneidad ilimitada y su intensa emotividad. Por ejemplo, describiéndose una vez más a través del retrato de su prima favorita, la escritora enumera una serie de rasgos propios de Corinne: "[E]ra como yo, una mezcla de profundidad y ligereza, de tristeza y alegría, de entusiasmo y desaliento" (pág. 47). Es el modelo de Corinne lo que hace que este conjunto de registros emocionales de Tula y su prima se interpreten como signo de una personalidad de mujer interesante y compleja, en vez de como híbrido monstruoso de frivolidad "femenina" y profundidad "masculina".

Sin embargo, la novela de Mme de Staël demuestra en su trágico final precisamente la imposibilidad de reconciliar el genio femenino con la consideración social de la feminidad, dictada por los gustos de los hombres. Así, si bien *Corinne* no sirve como modelo para resolver el conflicto entre lo que Gómez de Avellaneda quiere ser y lo que piensa que Cepeda desea de una mujer, al menos proporciona un marco narrativo para presentar ese conflicto: la mujer que es superior a la definición social de su sexo está condenada a la desdicha en el amor. Y de hecho la narradora autobiográfica presenta e interpreta episodios clave de su vida precisamente

desde este punto de vista. Por ejemplo, después de describir cómo sus parientes atribuyen su rechazo del matrimonio previsto para ella a un comportamiento impropio de una señorita, que es el resultado de su educación "novelesca" (pág. 59), y convencen a su abuelo de que la desherede, generaliza este acontecimiento como muestra de lo que es su destino:

> ¡Cuántas [veces] envidié la suerte de esas mujeres que no sienten ni piensan; que comen, duermen, vegetan, y a las cuales el mundo llama muchas veces mujeres sensatas! Abrumada por el instinto de mi superioridad, yo sospeché entonces lo que después he conocido muy bien: Que no he nacido para ser dichosa, y que mi vida sobre la tierra será corta y borrascosa. (pág. 61)

Su talento, su imaginación, la profundidad de sus emociones —los elementos del "genio"— hacen que sea, como Corinne, "superior" a su identidad femenina, dado que de acuerdo con la definición cultural, esos elementos "sólo son propios de caracteres fuertes y varoniles". Pero la diferencia de Corinne de las mujeres que cumplen el rol impuesto a su sexo, "que no sienten ni piensan", termina fatalmente, de modo que también Gómez de Avellaneda profetiza que su vida será "corta y borrascosa".

Conforme avanza la narración autobiográfica, vemos como la separación entre el carácter "varonil" o la subjetividad de la autora y su identidad social femenina condenan a Gómez de Avellaneda a la desdicha tanto en España como en Cuba. En La Coruña, donde vivió con los parientes de su padrastro, sus aficiones y su comportamiento fueron considerados escandalosamente inadecuados para su sexo, y experimentó algo parecido a la estancia desdichada de Corinne en Escocia:

> Decían que yo era atea, y la prueba que daban era que leía las obras de Rousseau.... Las parientas de mi padrastro decían... que yo no era buena para nada, porque no sabía planchar, ni cocinar, ni calceta: porque no lavaba los cristales ni hacía las camas, ni barría mi cuarto... Ridiculizaban también mi afición al estudio y me llamaban la Doctora. (pág. 72)

La novela francesa proporcionaba un lenguaje narrativo que permitía la expresión de las dificultades con las que Avellaneda se topó cuando las normas culturales que limitaban la existencia de las mujeres se opusieron a sus esfuerzos por transgredir las fronteras de su sexo forjándose una identidad como sujeto romántico femenino.

El dilema que planteaba la oposición entre la feminidad y los valores románticos sale a relucir temáticamente en esta autobiografía, en forma de la oposición de la autora al matrimonio. Dado que lo que deseaba era una pasión totalmente absorbente y no un trato provechoso, rechazó el buen partido que su familia tenía preparado para ella, y viendo cómo el tierno prometido de su querida prima se convertía en un tirano una vez

que se convirtió en marido (proceso que también observó en su padrastro), concluyó que el matrimonio en general debía ser abolido: "[M]i horror al matrimonio nació y creció rápidamente" (pág. 63). Las razones de esta visión del matrimonio no se exponen detalladamente en ningún momento, pero basta decir que el problema fundamental es la estructura asimétrica del poder dentro de la institución: el marido se convierte en tirano, y la única alternativa de la mujer es sufrir en silencio, como la prima de la autora (pág. 63). Gómez de Avellaneda invierte lo que Larra había considerado una metáfora política en su crítica de *Anthony* —el marido tirano— con consecuencias peligrosas si llegaba a interpretarse literalmente, y afirma que en la historia de la vida concreta sólo hay una forma de poder que hay que tratar de resolver: el poder social y legal del hombre sobre la mujer.

Aquí también la escritora cubano-española recurre a la tradición francesa femenina para oponerse al romanticismo español, ya que la tiranía legal del matrimonio es la tesis de dos de las novelas de George Sand que Gómez de Avellaneda había leído hacía unos años. En su segundo prólogo a *Indiana*, la novelista francesa exponía sucintamente el móvil subyacente de su primera novela:

> Aquellos que me han leído sin prejuicios comprenden que escribí *Indiana* movida por la sensación no razonada, es cierto, pero profunda y legítima, de que las leyes que rigen todavía la existencia de la mujer en el matrimonio, la familia y la sociedad, son injustas y salvajes (pág. 20).

A pesar de que la corriente principal de críticos literarios y moralistas había reaccionado con animosidad ante la serie de novelas que Sand publicó en la década de los treinta *(Indiana, Valentine, Jacques, Lélia, Letres à Marci)*, que analizaban "la mala relación entre los sexos establecida por la sociedad" *(Indiana*, pág. 14), estas obras tan conocidas ofrecieron a otras escritoras un modelo de oposición. Los procesos mediante los cuales Gómez de Avellaneda transformó su experiencia cruda en la prosa de su autobiografía y expuso su opinión sobre el amor y el matrimonio, fueron posibles gracias a que las novelas contrarias al matrimonio de Sand habían establecido un lenguaje narrativo y un fundamento dentro de los cuales Avellaneda reconoció su propio rechazo del matrimonio previsto para ella y la desdicha del matrimonio de su prima.

Es indudable que las observaciones de Sand acerca de las relaciones desiguales que la sociedad establece entre los sexos corresponde a la lección que aprende Tula al observar que la sociedad permite que su abuelo la desherede y que su padrastro tiranice a su madre, y le niegua a ella misma su derecho a recuperar la herencia paterna sin la mediación de un marido. Esta impotencia, reforzada por la sociedad, conduce a la protagonista autobiográfica casi al temido estado del matrimonio en un episodio que

ilustra perfectamente la consecuencia psicológica de la contradicción entre la autodefinición y la presión social.

En La Coruña, Tula se enamoró de Ricafort, un joven oficial del ejército cuyo corazón noble y generoso era muy superior a su inteligencia, "desgraciadamente para mí" (pág. 68), señala la narradora. "No gustaba de mi afición al estudio y era para él un delirio que hiciese versos. Mis ideas sobre muchas cosas le daban pena e inquietud" (pág. 68). A pesar de su recelo ante las aficiones intelectuales de Tula, el joven se ofreció generosamente a casarse con ella cuando ella le confesó su infelicidad y su impotencia ante el poder de su padrastro. Y aceptó: "Muchos días vacilé; mi horror al matrimonio era extremado, pero al fin, cedí: mi situación doméstica tan insufrible, mi desamparo, su amor y el mío, todo se unió para determinarme" (pág. 69).

Aunque la narradora autobiográfica no niega que basó su decisión en un deseo de salir de una situación en la que como mujer soltera se sentía indefensa, se toma el trabajo de dejar clara su capacidad femenina de abnegación exponiendo su decisión de dedicarse enteramente a su futuro marido: "Talento, placeres, todo se aniquiló para mí: sólo deseaba llenar las severas obligaciones que iba a contraer" (págs. 69-70). Pero aquí una vez más la fragmentación de un ser dividido entre su identidad femenina y sus ambiciones y gustos "masculinos" se presenta como discrepancia entre la intención y el hecho. La frase en la que afirma su decisión de sacrificar sus deseos para cumplir sus deberes como esposa va seguida de un lamento: "¡Oh Dios mío! ¡por qué no pude hacerlo! —¡Tú sabes si eran puras mis intenciones y sinceros mis votos! ¿por qué no los escuchaste?" (pág. 70). Su incapacidad de demostrar su virtud femenina casándose con Ricafort es culpa de "la funesta debilidad de mi carácter" (pág. 70), dice; sin embargo, en la siguiente página lo que se expone no refleja precisamente debilidad de carácter; se trata del poderoso argumento de una identidad indócil:

> [P]ensé mucho en las diversidades que existían entre Ricafort y yo, me pregunté a mí misma si aquella superioridad que él me suponía, no sería tarde o temprano un origen de desunión, y reflexionando en las contras del matrimonio y las ventajas de la libertad me di el parabién de ser libre todavía. (pág. 71)

En la acción narrada, el episodio del posible matrimonio concluye con la marcha de Tula de La Coruña, con su hermano, para acudir al lugar de nacimiento de su padre en Andalucía (la protección necesaria para cambiar sus circunstancias sin recurrir al matrimonio). Sin embargo, la fragmentación de su individualidad no se ha resuelto; está vigente en el yo presente de la narración. La ansiedad que le produce el significado de su ruptura con Ricafort interrumpe la narración en una exclamación dirigida al destinatario: "[M]ucho necesito ahora de la indulgencia de usted, queri-

do Cepeda, porque me avergüenzo todavía de mi ligereza" (pág. 71). Aquí salen a la superficie los deseos contradictorios que conforman el modo en que Gómez de Avellaneda se presenta ante Cepeda. Por una parte, en su voluntad de identificarse con el ideal de capacidad femenina de abnegación y sacrificio por los seres queridos, se anticipa a la desaprobación de su ruptura con Ricafort y trata de mitigarla. Por otra parte, proyecta insistentemente su imagen de sujeto romántico hambriento de satisfacción trascendente en un mundo perdido.

Las conclusiones que se sacan del episodio de Ricafort en el texto son una función de esta versión romántica del yo:

> Yo había perdido la esperanza de encontrar un hombre según mi corazón... Sin embargo... sintiendo más que nunca el vacío de mi alma, disgustada de un mundo que no realizaba mis ilusiones, disgustada de mí misma por mi impotencia de ser feliz, en vano era que quisiera aturdirme y sofocar en mí este fecundo germen de sentimientos y dolores. (pág. 74)

El yo que se construye en este párrafo coincide sorprendentemente con el yo lírico de Espronceda en "A Jarifa en una orgía", desesperado por no encontrar un objeto amado adecuado y empeñado inútilmente en tratar de mitigar su deseo mediante una experiencia sensorial superficial. Pero la identidad femenina del yo de Gómez de Avellaneda se distingue claramente en las frases finales de este fragmento: "Hubiera yo querido mudar mi naturaleza... Yo me avergonzaba ya de una sensibilidad que me constituía siempre víctima" (pág. 74). La imposibilidad de renegar completamente o de identificarse completamente con el ideal femenino de abnegación o bien con el deseo íntimo, divide al yo narrador, que trata de ser diferente, como el Don Álvaro del Duque de Rivas. Pero a diferencia del héroe de *La fuerza del sino*, la alienación de Avellaneda se deriva de un tipo de fatalidad social específica: el concepto cultural de la diferenciación sexual que la convierte en víctima de su propia sensibilidad, cosa que no podía ocurrirle a un hombre.

La compleja relación que se da entre el sujeto narrador de esta autobiografía y la representación narrada del yo, ilustra de un modo dramático la división íntima que se refleja en la elaboración de un yo a la vez femenino y romántico. El telos de la narración de su experiencia es la imagen de un alma cansada del mundo que ya no busca la felicidad en los vuelos ilusorios del amor, que disfraza su melancolía íntima en una conformidad superficial a las expectativas sociales. Esta imagen, proyectada como hemos visto en diferentes puntos de la narración, permanece fija definitivamente al final del último episodio amoroso: "Lo confieso: quedé cansada de amor... Por eso me fijé más que nunca en mi sistema de no amar nunca" (pág. 82). A continuación anuncia, "¡Mi historia ha terminado!" (página 82) y resume su decisión final como último consejo a Cepeda:

"Adiós, querido mío... Créame usted: para ser dichoso modere la elevación de su alma y procure nivelar su existencia a la sociedad en que debe vivir". Pero, incapaz de resistir la tentación de despertar la admiración o el remordimiento de Cepeda, añade, "Cuando la injusticia y la ignorancia le desconozca y le aflija, entonces dígase usted a sí mismo: Existe un ser sobre la tierra que me comprende y me estima" (pág. 83). Así, la imagen proyectada inicialmente de autodominio, trascendencia del deseo, queda invalidada por esta segunda observación, inspirada por un deseo de seducción, a pesar del contenido de su mensaje.

Lo cierto es que a lo largo del texto encontramos gestos similares por parte del sujeto narrador que ponen en evidencia la falsedad de su pretensión de liberarse de la tiranía de su sensibilidad por medio del autodominio y del rechazo, es decir, de deseos que ni son apropiados para la virtud femenina ni pueden ser satisfechos por la realidad. La narración de la historia de Tula está interrumpida por comentarios en presente que suponen otra narración. Estos comentarios acerca de los acontecimientos presentes de la relación de la autora con Cepeda constituyen el principio o el final de los apartados fechados de la autobiografía: "25 por la mañana. Hoy no le veré a usted verosímilmente, pues según su sistema, creo no irá a la ópera, a la cual iré yo" (pág. 44). A pesar de que los principales episodios y las conclusiones de esta metanarración están fuera del texto en la interacción del narrador y su destinatario, lo que se dice de todo ello hace que lo identifiquemos claramente como la historia de la obsesión de la autora por Cepeda y en vista de su rechazo, su intento de seducirlo y despertar su interés por ella a través de este escrito.

> De anoche acá usted ha decaído tanto en mi opinión, que (¿Por qué no he de decirlo todo?) que casi temo aumentar con el nombre de usted la lista de mis desengaños. Yo perderé, si así fuere, yo perderé una ilusión, una última ilusión que me ha lisonjeado algunos días; pero usted perderá más: Sí. Porque ¿dónde hallará usted otra amiga como yo? (pág. 54)

De modo que, con la conclusión de su propia historia, el yo narrativo no ha reafirmado su autodominio: sigue desesperándose, sigue siendo víctima de sus pasiones:

> ¡Cepeda!, querido Cepeda!... ¿no será usted otra nueva decepción para mí?; ¿quién me asegura que no es usted un hipócrita? ¿quién me garantiza su sinceridad?... Sin embargo, ya ve usted que mi imprudencia me arrrastra: Este cuaderno es una prueba de ello. Acaso me arrepentiré algún día de haberlo escrito. ¡Qué importa! Será un desengaño más, pero será el último. (pág. 62)

Así, el sujeto narrador confiesa su diferencia del yo cuya liberación del poder de sus deseos conflictivos e inalcanzables siempre se proyecta

más allá de ese "último desengaño". El texto mismo ("este cuaderno") figura como testamento de la división del sujeto en la medida en que la voz narradora angustiada no corresponde a la historia mediante la cual el yo narrador obtiene la sabiduría y la tranquilidad. Los modelos contradictorios de identidad facilitados por la visión tradicional de la condición de la mujer y del individualismo romántico, no podían convertir en un todo integrado la subjetividad femenina que la autobiógrafa sentía como opresión.

El yo como mujer y esclavo en "Sab"

La autobiografía de Gómez de Avellaneda, privada y muy personal, pone de manifiesto las dificultades que hacen fracasar su intento de dar a su presentación de sí misma el carácter de un yo a la vez romántico y femenino. En las narraciones no autobiográficas que publicó se observa una consecuencia de su afeminamiento del sujeto romántico, cercana a ésta, aunque ligeramente diferente. El género de la novela, a diferencia de la autobiografía que exige una imagen del yo coherente y centrada, le permitía distribuir los elementos de la subjetividad entre muchos personajes novelescos. Así, el hecho de transgredir las fronteras que confinaban a la mujer a la literatura privada resultó ser tan liberador para la literatura de Avellaneda como lo fue para su vida. El distanciamiento de la novelista de la intimidad de sus personajes le permitió analizar más libremente las permutaciones que generaban las contradicciones entre los roles asignados por la sociedad y la conciencia íntima.

En su primera novela, *Sab,* cuyo manuscrito terminó aproximadamente en la misma época en la que escribió la carta autobiográfica a Cepeda, esta libertad le condujo a innovaciones muy notables. Como en la autobiografía, en *Sab* Gómez de Avellaneda convertía a la mujer en sujeto de la experiencia romántica; esta obra, que desarrollaba las posibilidades novelescas que ofrecía el retrato de la subjetividad oprimida por la sociedad, se convirtió en la primera novela abolicionista escrita en español[2]. En las novelas de Gómez de Avellaneda, los paradigmas románticos, adaptados a la perspectiva de un sujeto marginado, se convirtieron en instrumentos de una crítica prácticamente desconocida en la cultura española, en la que el liberalismo se negaba a hacerse eco del punto de vista de los subordinados a causa de su sexo o su raza. Pero las notas de protesta y denuncia que encontramos en *Sab* añaden a la representación de la subjetividad femenina un elemento que estaba ausente o reprimido en la autobiografía.

[2] En Cuba, otra novela abolicionista, *Francisco. El ingenio o Las delicias del campo* de Anselmo Suárez y Romero estaba terminada hacia 1839, el mismo año en que se terminó el manuscrito de *Sab*. Sin embargo, la novela cubana no se publicó hasta 1880, mientras que *Sab* apareció en España en 1841. (Gutiérrez de la Solana, págs. 301-2).

Consideremos pues detalladamente las pautas de subjetividad que se manifiestan en los principales protagonistas de la novela.

El argumento de la novela está basado en dos triángulos amorosos entrelazados. Carlota, heredera de una plantación de azúcar y Teresa, su prima huérfana, aman ambas a Enrique, hijo de un comerciante inglés; a Carlota la aman Enrique, que termina casándose con ella, y Sab, esclavo mulato que forma parte de la propiedad de la familia. Sin embargo, la pauta convencional se transforma, ya que los temas románticos de la novela se desarrollan en un argumento que presenta la influencia de una sociedad injusta, comercial y fría, en unos personajes benditos —o malditos— por su capacidad superior para el sentimiento. Hacia el final de la novela, Sab, Teresa y Carlota forman un grupo unificado no por su rivalidad ante un objeto amado, como en el triángulo convencional, sino por sus valores compartidos y su experiencia común de impotencia dentro de la estructura social. Constituyen el sujeto de la novela como una especie de trinidad[3], una entidad fragmentada pero misteriosamente íntegra, que a la vez proyecta la percepción de la división del yo romántico y fomenta los valores de la intersubjetividad. Esta posibilidad estaba presente en forma embrionaria en la autobiografía, donde la prima de la narradora era una especie de alter ego mediante el cual la autora podía describirse a sí misma, pero el género de la novela ofrecía un campo mayor de experimentación para esta técnica.

Para ilustrar el contraste que diferencia a Teresa, Sab y Carlota de los demás personajes, consideremos en primer lugar el caso de Enrique Otway. Su papel es el de objeto —el objeto a priori del deseo femenino— invirtiéndose así el esquema de la narrativa romántica de autor masculino. Carlota y Teresa están ya enamoradas de él cuando comienza la novela. A pesar de que la voz narrativa comenta sus sentimientos y sus pensamientos en algunas ocasiones, la subjetividad de Enrique no tiene ninguna consecuencia en el mundo externo de la novela. En vez de ello, su comportamiento y sus emociones están determinadas por el exterior: por la exigencia de su padre de que abandone a Carlota o por el conocimiento de que Carlota ha ganado la lotería. Lo que es más, está relacionado estrechamente con el mundo material de las cosas, dado que sus principales preocupaciones son el comercio, los negocios y el dinero, valores intrínsecamente ajenos a la vida íntima de los tres personajes principales. Por lo tanto, Enrique, junto con su padre, representa el mundo público del mercado. Como sujeto, es la encarnación de las leyes y las normas de ese mundo. Por esta razón, aunque finalmente la implacable dedicación de

[3] Doris Sommers, en su brillante artículo sobre *Sab*, también percibe al sujeto de la novela como una amalgama de estos personajes: "El verdadero hombre es aquí... Sab, o la misma Avellaneda, tan apasionado como Carlota y tan de principios y desinteresado como Teresa. El/ella es tanto más masculino, como dijimos, porque el/ella es femenino..." (pág. 122).

Enrique a sus intereses materiales le hacen sufrir, "Carlota no podía desaprobar con justicia la conducta de su marido, ni debía quejarse de su suerte" (pág. 213), Enrique no se presenta como un hombre malvado; es sencillamente la expresión de una estructura social cuyas normas se cuestionan en la novela.

Los tres personajes principales pertenecen a una categoría bien diferente, que se afirma claramente al comienzo de la novela. El narrador nos dice que

> hay almas superiores sobre la tierra, privilegiadas para el sentimiento y desconocidas de las almas vulgares; almas ricas de afectos, ricas de emociones —para las cuales están reservadas las pasiones terribles, las grandes virtudes, los inmensos pesares— y... el alma de Enrique no era una de ellas. (pág. 74)

Sin embargo, inmediatamente se identifica a Carlota con esta categoría, dada su sensibilidad y su amor ciego y apasionado por Enrique. Teresa también tiene ese tipo de alma, aunque externamente se comporta como si fuera fría e impasible: "no era incapaz de grandes pasiones, mejor diré era formada para sentirlas" (pág. 55). Sab revela su propia altura espiritual en un monólogo en el que se compara con su rival privilegiado pero frío, y afirma que Enrique no sabe que el esclavo posee un alma superior "capaz de amar, capaz de aborrecer" (pág. 78). La ironía de esta inversión del estatus social y espiritual apunta a la otra característica común a las tres almas excepcionales: ocupan posiciones inferiores en la jerarquía social. La correspondencia entre el destino social del esclavo negro y el de las dos mujeres, como veremos, es el mensaje de la novela.

Si bien las tres "almas superiores" ilustran el paradigma romántico básico de la subjetividad que hemos visto en Espronceda y Larra —la caída de las ilusiones de una imaginación apasionada a un conocimiento amargo de la realidad alienante— la experiencia de Carlota es lo que más pone de manifiesto esta trayectoria. El rasgo más sobresaliente de esta representación de la mujer como sujeto romántico es que el destino de Carlota es trágico, como el del Fígaro de Larra o el de el Don Álvaro de Rivas, a pesar de que el mundo externo le ofrece todo lo que se supone que puede hacer feliz a una mujer. Como observa Teresa, "Hija adorada, ama querida, esposa futura del amante de su elección, ¿qué puede afligirte, Carlota?" (pág. 51). Sin embargo Carlota sufre, pues el abismo fatal que separa el deseo de su satisfacción se abre inevitablemente en el destino social de la mujer. El matrimonio saca a Carlota del jardín edénico presentado en el texto como exteriorización de su personalidad y la sitúa en la esfera de su marido, el mundo del mercado, en el que no hay lugar para el amor, la belleza ni el sentimiento. A consecuencia de ello, Carlota se va marchitando tras el matrimonio:

> Carlota era una pobre alma poética arrojada entre mil existencias positivas. Dotada de una imaginación fértil y activa, ignorante de la vida,... se veía obligada a vivir de cálculo, de reflexión y de conveniencia. Aquella atmósfera mercantil y especuladora, aquellos cuidados incesantes de los intereses materiales marchitaban las bellas ilusiones de su joven corazón. (pág. 213)

La experiencia culminante del desencanto de Carlota hace que se enfrente a la realidad de su situación en el mundo social y del poder. Descubre que su suegro ha falsificado el testamento de su padre con el fin de que a su muerte la herencia sea toda para ella, en vez de que se divida entre todas las hermanas. Trata de rectificar esta injusticia, y le pide a Enrique que dé a sus hermanas la parte que les corresponde. Cuando él se niega, alegando que su petición es una tontería infantil, comprende de pronto el grado de su impotencia:

> Carlota luchó inútilmente por espacio de muchos meses, después guardó silencio y pareció resignarse. Para ella todo había acabado. Vio a su marido tal cual era; comenzó a comprender la vida. Sus sueños se disiparon, su amor huyó con su felicidad. Entonces tocó toda la desnudez, toda la pequeñez de las realidades.... y su alma... se halló sola en medio de aquellos dos hombres pegados a la tierra. (pág. 215)

La clave del desencanto de Carlota está en las palabras "luchó inútilmente": el abismo que hay entre su deseo y el mundo es infranqueable, porque la subordinación política de la mujer refuerza la separación radical que se da entre el sentimiento romántico y el público masculino.

Vemos pues cómo Gómez de Avellaneda se aparta de la novela femenina convencional a la que al principio parecía asemejarse; en vez de demostrar que la verdadera felicidad de la mujer está en el lugar que le asigna la sociedad, *Sab* pone de manifiesto que esa creencia no es más que una ilusión. Al mismo tiempo, la novelista cubana dota al sujeto femenino de un contenido radicalmente nuevo, ya que le atribuye el paradigma de la conciencia romántica. En la poesía lírica de Espronceda, por ejemplo, la falta de una explicación social de la alienación del sujeto y la frustración de su deseo prometeico implica una determinación metafísica[4], la historia de Carlota, al contrario, atribuye la alienación a la injusticia social, al presentarse la desesperación romántica desde el punto de vista de una mujer que vive lo que la sociedad le ofrece como destino óptimo. Al utilizar de este modo el modelo romántico de subjetividad y el modelo social de la feminidad para que se modifiquen entre sí dentro de la novela, Avellaneda comienza a salirse de la oposición binaria de los dos en la que se había

---

[4] Para una discusión de cómo la metafísica del deseo en la poesía de Espronceda resiste las explicaciones sociales implícitas en sus posiciones políticas progresistas véase Thomas E. Lewis.

encontrado al escribir su autobiografía y se embarca en un proyecto innovador y expansivo.

Las posibilidades que ofrece la subjetividad de aquellos a quienes la estructura social trata como objetos se desarrollan en los personajes de Teresa y Sab, los dos marginados desde su nacimiento: Teresa nació fuera del matrimonio y Sab nació esclavo. Se extiende así el alcance de la crítica social, que pasa a abarcar la esclavitud y el racismo junto con el matrimonio y la opresión de la mujer. Dado que la posición en que se encuentran Teresa y Sab imposibilita el periodo de ilusión maravillosa que se le ofrece a Carlota, estos personajes sólo pueden ofrecer un boceto de la evolución temporal del yo romántico. Se prestan al desarrollo como elementos complementarios de una subjetividad que ya no está limitada a un solo personaje.

El narrador presenta a Teresa como alma capaz de pasión y de sentimientos; pero "humillada y devorando en silencio su mortificación, había aprendido a disimular, haciéndose cada vez más fría y reservada" (pág. 55). La contención de sus emociones profundas se convierte en capacidad de comprensión. Su lucidez especial, derivada de la frialdad que ella misma se impone, le permite reconocer el amor secreto de Sab en acciones que pasan inadvertidas a los demás personajes. Cuando él le manifiesta el alcance de su pasión y su sufrimiento, ella comprende el verdadero valor de su espíritu. Es ella quien expone los valores éticos fundamentales de la novela, cuando decide defender las ilusiones de Carlota acerca de Enrique, en vez de destruirlas con la verdad: que él intenta romper su compromiso porque su dote es demasiado pequeña.

> ¡Oh, vosotros, los que ya lo habéis visto todo!... Respetad estas frentes puras, en las que el desengaño no ha estampado su sello; respetad esas almas... ricas de esperanzas y poderosas por su juventud; dejadles sus errores, menos mal les harán que esa fatal previsión que queréis darles! (págs. 146-147)

Teresa incita a Sab a aceptar estos valores, convenciéndole de que abandone su plan de descubrir los cálculos materialistas de Enrique y en vez de ello utilice su cupón de lotería premiado para hacer rica a Carlota y reforzar así el compromiso vacilante de su prometido.

La pasión sublimada de Teresa se convierte por tanto en compasión, que está entre los valores más importantes de la novela. Tanto Sab como Carlota buscan simpatía y consuelo en ella cuando están angustiados. Sab le dice, "¡Bendígate Dios!... A no ser por vos, yo hubiera pasado por la senda de la vida como por un desierto, solo con mi amor y mi desventura, sin encontrar una mirada de simpatía ni una palabra de compasión!" (pág. 174). La conciencia romántica, tal y como Gómez de Avellaneda la presenta tanto en esta novela como en la autobiografía, considera que la felicidad es una ilusión, una realidad imposible. Pero

en la novela comienza a elaborar explícitamente un valor compensatorio que en la autobiografía sólo se apunta en su gesto ante Cepeda: la simpatía de otra alma que siente compensada la frustración del deseo, ya que confirma la existencia de valores espirituales a pesar de la hostilidad del mundo exterior. La amistad selecta de las "almas superiores" se convierte en un modo de mitigar el aislamiento del sujeto sensible en un mundo ajeno.

En el acto final de Teresa se pone de manifiesto la capacidad que tienen las relaciones intersubjetivas de compensar el fracaso de la relación sujeto-objeto. Teresa, en su lecho de muerte, le da a Carlota la carta que Sab le había escrito poco antes de morir, en la que le abría su corazón a su única amiga. Le ofrece este testamento como consuelo que puede aliviar su dolor durante los años de soledad que la esperan. "Acaso no hallarás nada grande y bello en que descansar tu corazón fatigado. Entonces tendrás ese papel; ese papel es toda un alma; es una vida, una muerte... Mientras leas ese papel creerás como yo en el amor y la virtud" (pág. 218). Así pues, la lección que le enseña Teresa es que la compasión y el amor, la subjetividad compartida de los oprimidos, son el único consuelo en un mundo duro, y materialista, el único antídoto para la desesperación.

Si bien en Teresa se desarrollan los procesos psíquicos de la sublimación de la pasión en inteligencia y la abstracción de una filosofía a partir del dolor, Sab representa la emoción intacta. Teresa le dice a Carlota que su alma, conservada como un bálsamo vivificante en su carta, tiene "el aroma de un corazón que moría sin marchitarse" (pág. 218). Él mismo cree que su amor por Carlota justifica plenamente su vida: "¡Mi llama ha sido pura, inmensa, inextinguible! No importa que haya padecido, pues he amado a Carlota" (pág. 171). Y la lúcida Teresa añade: "[E]l corazón que sabe amar así, no es un corazón vulgar" (pág. 173). Sab es todo corazón, todo pasión. A diferencia de Teresa, no es capaz de sublimar sus sentimientos; una vez que ha sacrificado su pasión aceptando el matrimonio de Carlota con Enrique, su sustancia psíquica se ha gastado y sencillamente, muere.

Sin embargo, en la emoción de Sab hay algo más que un amor inmortal, pues a él añade algo que hasta entonces había estado ausente en el modo en que Gómez de Avellaneda había presentado la subjetividad femenina como conciencia romántica: el sentimiento de ultraje, el impulso prometeico de la rebeldía. En el quinto capítulo se identifica a Sab con una rabia que, reflejada y aumentada en la naturaleza, va más allá de los límites de su carácter. Sab acompaña a Enrique por un bosque cuando se avecina una tormenta peligrosa, y lo mira sombríamente, tratando de penetrar en sus sentimientos más profundos. De pronto, como si hubiera percibido la verdad —que Enrique pretende abandonar a Carlota porque su dote es insuficiente— la cara de Sab cambia, dibujándose en ella "una sonrisa amarga, desdeñosa, inexplicable" (pág. 76). En ese momento esta-

lla la tormenta furiosamente: "[E]l cielo se abre vomitando fuego por innumerables bocas; el relámpago describe mil ángulos encendidos; el rayo troncha los más corpulentos árboles y la atmósfera encendida semeja una vasta hoguera" (pág. 76). El objeto de esta violencia es Enrique, que cae del caballo y queda inconsciente; Sab, que se inclina sobre él, se identifica con la tormenta: "[S]ombrío y siniestro, como los fuegos de la tempestad, era el brillo que despedían en aquel momento sus pupilas de azabache" (pág. 77). Finalmente Sab aplaca la tormenta de su corazón y pone a salvo a su rival. Aun así, este episodio ha puesto de manifiesto un exceso de rabia en el alma de Sab, como si fuera el canal de una energía amenazadoramente latente en la atmósfera de la isla.

En realidad, Sab concreta la amenaza histórica que experimentaron los cubanos durante el siglo que siguió a la revolución de Haití, dado que protesta con toda su alma ante el orden social que hace que su sueño de amor sea una fantasía imposible. En su larga conversación con Teresa, le confiesa sus fantasías acerca de una sublevación de los esclavos:

> He pensado también en armar contra nuestros opresores, los brazos encadenados de sus víctimas; arrojar en medio de ellos el terrible grito de libertad y venganza; bañarme en sangre de blancos; hollar con mis pies sus cadáveres y sus leyes y perecer yo mismo entre sus ruinas. (pág. 157)

En otro punto de la novela evoca la imagen de la rebelión de los esclavos, esta vez en boca de Martina, su madre adoptiva, que afirma ser descendiente de la población indígena ya extinguida: "[L]os descendientes de los opresores serán oprimidos, y los hombres negros serán los terribles vengadores de los hombres cobrizos" (pág. 113).

Sab se distingue de las "almas superiores" de las mujeres en estos rasgos de rebeldía y venganza. Aunque los casos de Teresa y Carlota llevan implícita una crítica social, ya que exponen la dureza de una sociedad regida por las leyes del mercado y la impotencia de las mujeres que conservan el valor humano del amor, se adaptan al ideal femenino de ángel doméstico en el sentido de que no condenan ni denuncian la injusticia social, ni dan muestras del más leve pensamiento rebelde. Sin embargo, los tres personajes están tan estrechamente relacionados que la rabia contenida de Carlota y Teresa parece expresarse en las fantasías violentas de Sab. Y, al final, la narración impone a Sab la sumisión que caracteriza a las dos mujeres. Así como contiene la rabia que sacude su corazón durante la tormenta, reprime cuidadosamente todas sus ideas de rebeldía. Sab se niega a dejarse llevar por su deseo de rebeldía, aunque comprende plenamente la necesidad lógica de una rebelión. "Tranquilizaros", le dice a Teresa, "los esclavos arrastran pacientemente su cadena; acaso sólo necesitan para romperla, oír una voz que les grite: '¡Sois hombres!' pero esa voz no será la mía, podéis creerlo" (pág. 153). Al final de esta carta a

Teresa, Sab afirma piadosamente que los oprimidos no han de actuar sino que han de confiar en que Dios devuelva el trono de la justicia a las ruinas de la antigua sociedad. A diferencia de la claridad de su acusación a la sociedad, las razones que da Sab para no actuar de acuerdo con su conciencia política resultan vagas, y ponen de manifiesto que el impulso narrativo se debate en un intento de justificar y contener a la vez la rabia de Sab.

Los impulsos rebeldes de Sab se atribuyen implícitamente a los personajes femeninos al final de la novela, cuando la carta de Sab a Teresa establece una equivalencia entre el destino de las mujeres y el de los esclavos. En la medida en que la carta le es concedida a Carlota como condensación de la conciencia secreta compartida por las tres almas dotadas de una subjetividad superior, también resume la igualdad que Gómez de Avellaneda establece entre el sujeto romántico y la raza o el sexo marginados. A través de la carta, Carlota descubre la interioridad de Sab, que abrigaba una pasión sublime, pasión que ella había llegado a creer imposible. Sin embargo, las últimas palabras de Sab no son tanto una declaración de amor como un ataque enérgico a la injusticia de la esclavitud y una condena de la sociedad.

La carta de Sab comienza con una larga descripción de sus primeros pensamientos sobre la virtud. En su juventud había rechazado la enseñanza de la iglesia de que "la virtud del esclavo... es obedecer y callar, servir con humildad y resignación a sus legítimos dueños, y no juzgarlos nunca" (pág. 220). La virtud ha de ser la misma para todos los hombres, argumenta Sab, y concluye que la armonía divina de la naturaleza ha sido perturbada por la sociedad humana. Se queja especialmente de una estructura social que le impide expresar su talento superior porque es esclavo:

> Si el destino me hubiese abierto una senda cualquiera, me habría lanzado en ella... [P]ara todo hallaba en mí la aptitud y la voluntad. ¡Sólo me faltaba el poder! Era mulato y esclavo. ¡cuántas veces, como el paria, he soñado con las grandes ciudades ricas y populosas, con las ciudades cultas, con esos inmensos talleres de civilización en que el hombre de genio encuentra tantos destinos! (pág. 224)

Las palabras de Sab tienen un cierto acento liberal; se adivinan los ideales de una burguesía incipiente que señala con un dedo acusador a aquellos que refuerzan un sistema jerárquico para conservar su posición privilegiada: "[S]on los hombres los que me han formado este destino, ...si ellos han levantado un muro de errores y preocupaciones entre sí y el destino que la providencia me había señalado" (pág. 226).

De un modo muy significativo, cuando Sab alcanza el punto culminante de su denuncia, cobra conciencia de la sombra de la muerte que se cierne sobre él, e interrumpe su argumento una visión alucinada de Carlota, justo en el momento en que consuma su matrimonio.

> Es ella, es Carlota, con su anillo nupcial y su corona de virgen —¡Pero la sigue una tropa escuálida y odiosa!— Son el desengaño, el tedio, el arrepentimiento —y más atrás ese monstruo de voz sepulcral y cabeza de hierro— lo irremediable. (pág. 227)

Las palabras que siguen inmediatamente a esta profecía exacta del destino de Carlota dan a entender que el discurso de Sab sobre la esclavitud va referido al destino de las mujeres: "¡Oh! ¡las mujeres! ¡Pobres y ciegas víctimas! Como los esclavos, ellas arrastran pacientemente su cadena y bajan la cabeza bajo el yugo de las leyes humanas" (pág. 227). Suaviza el destino final del esclavo en comparación con el de la mujer casada, argumentando que los esclavos al menos pueden comprar su libertad:

> [P]ero la mujer, cuando levanta sus manos enflaquecidas y su frente ultrajada para pedir libertad, oye al monstruo de voz sepulcral que le grita: "Es la tumba" ¿No oís una voz, Teresa? Es la de los fuertes que dice a los débiles: "Obediencia, humildad, resignación: ésta es la virtud". (pág. 227)

Con esta referencia retroactiva a su punto de partida —las "virtudes" que se le imponen al desvalido— Sab incluye a la mujer en toda su condena de la opresión de los esclavos por la sociedad.

Efectivamente, si prestamos atención al argumento principal de la carta de Sab, vemos que el tema de la esclavitud era desde el comienzo secundario en relación al tema de la mujer, incluso una máscara para la protesta feminista. En general la voz de protesta se refiere más a la frustración a la que están condenadas las ambiciones y el talento de Sab por la sociedad, que a la opresión de una clase general de seres humanos. Aunque la carta comienza con un argumento general contra la esclavitud, derivado de la premisa de la natural igualdad de los hombres, la prueba concreta de la injusticia de la esclavitud —tanto en la carta de Sab como en la novela en general— consiste en la negación de una salida para la expresión de la superioridad innata de Sab. El hecho de que los lamentos de Sab se centren en la frustración de su talento más que en la de su amor es lo que mejor demuestra el verdadero objetivo de la denuncia de la opresión. En la pretendida expresión de la rabia de un esclavo, lo que se manifiesta es, en efecto, la ira de una joven mujer de colonias que aspiraba a verter su propia subjetividad en unas obras capaces de cautivar a los grandes centros de la civilización y la cultura, pero a quien se le decía que había de guardar silencio y resignarse a las virtudes abnegadas del ángel del hogar.

El sujeto de la autobiografía habla a través del personaje de Sab. La carta de Sab comparte los rasgos sandianos del horror al matrimonio de la autobiógrafa; destaca la finalidad no natural de la institución y utiliza el

lugar común retórico que es la igualación del matrimonio a la esclavitud. Como el narrador de la autobiografía, Sab cree en el poder exaltador de la pasión y le irritan los prejuicios sociales que ponen freno a su ambición. En el protagonista masculino estas dos componentes se integraban más fácilmente que en el sujeto femenino de la autobiografía, dado que en su caso la obtención del reconocimiento de esta superioridad hubiera incrementado las posibilidades de obtener el favor de su amada, mientras que la narradora autobiográfica se sentía obligada a renegar de su ambición para probar su capacidad de amor. La ventaja de redistribuir los atributos del yo entre los tres protagonistas de la novela está más clara ahora: Carlota y Teresa demuestran las dificultades de la posición de la mujer, sin cuestionar el estereotipo del ángel doméstico, mediante la expresión de ambiciones o sentimientos poco adecuados para una señorita. Sab, como hombre y como esclavo negro, puede expresar la rabia de un modo coherente con su amor y su ambición. Sin embargo, la presión cultural contra las emociones peligrosas de la raza o del sexo oprimidos, impide que la rabia justificada de Sab se trate de forma coherente: como hemos visto, Sab se detiene antes de llegar a la rebeldía justificada por sus propios argumentos; su amarga denuncia concluye sencillamente recomendando paciencia y resignación: no muy diferente del consejo moral del cura, que tanto había criticado.

Así pues, constatamos en la primera novela de Gómez de Avellaneda las contradicciones a las que le conduce la posición marginal que ocupaba dentro de la vida literaria de su tiempo y de su cultura, como mujer y como colona. Al escribir *Sab* y presentarse así como sujeto escritor, estaba luchando precisamente por romper las ataduras de esa posición. Recién llegada de la colonia, se fue a Sevilla, centro cultural importante, donde emprendió una campaña para ser admitida en los principales círculos literarios. Terminó *Sab* en Sevilla, y la circulación del manuscrito de la novela fomentó el reconocimiento de su pretensión de ser escritora. Una vez que la representación de una obra de teatro escrita por ella y las cartas de presentación de los principales literatos de Sevilla le aseguraron dicho reconocimiento, Avellaneda fue directamente a Madrid, la Meca de los escritores españoles, y en ese mismo año, 1841, publicó *Sab*.

Así, su determinación de escribir, su reivindicación de un lugar en el mundo público y su derecho a expresar sus pasiones y sus fantasías íntimas, le condujeron a afirmar en esta novela que también la mujer puede ser ese sujeto romántico y liberal que aparece en las obras de sus contemporáneos, como Larra y Espronceda. Al elaborar el paradigma romántico del deseo y la desesperación desde el punto de vista de la experiencia de aquellos que están excluidos de las reivindicaciones de libertad e igualdad, dotó a ese paradigma de una especificidad social de la que había carecido en otras formulaciones. Su identificación del sujeto de la angustia romántica con un sexo que hasta entonces había desempeñado la función de objeto, hacía posible extender este proceso a una raza o una clase que

también quedaban reducidas a objetos en la tradición literaria convencional.

Sin embargo, habría que señalar que en cierto sentido Gómez de Avellaneda también utiliza la subjetividad del esclavo mulato para servir a sus propios fines, ya que hace que desee sacrificar su libertad y su gente por su amor imposible a una mujer blanca[5]. No es de extrañar que el modo en que una mujer blanca y burguesa presentara a un mulato estuviera condicionado por los intereses de su clase y de su raza. Pero el hecho de que escribiera esta primera novela hispana contra la esclavitud como vehículo de una protesta feminista indirecta, pone de manifiesto algo menos predecible: Gómez de Avellaneda encontraba más fácil expresar sus sentimientos abolicionistas, que el gobierno colonial español en Cuba consideró tan subversivos como para prohibir la publicación de *Sab*, que afrontar directamente el tema de la desigualdad sexual implícito en la estructura de la novela. Así, la utilización de Sab y de los argumentos abolicionistas como máscara de su autoexpresión pone de manifiesto el poder de la opresión social contra cualquier subjetividad femenina que no estuviera subordinada al amor.

El sujeto femenino en «Dos mujeres»

El asalto de Gómez de Avellaneda a la fortaleza de la cultura literaria española tuvo consecuencias inmediatas. Lejos de tener que luchar en la oscuridad como muchas jóvenes escritoras de su época, encontró editores deseosos de publicar sus obras, defensores influyentes, y un público muy receptivo en Madrid. Al año de llegar a la capital había publicado *Sab* y un libro de poemas, que fueron recibidos muy favorablemente por la crítica en publicaciones respetables, y comenzó su segunda novela, *Dos mujeres*, que empezó a publicarse por entregas que se vendían a través de suscripciones a finales de 1842 y se terminó en 1843. La autobiografía, *Sab* y *Dos mujeres*, escritas en un corto espacio de tiempo, no sólo se parecen sino que también demuestran las repercusiones de la transición que experimentó la autora, de una literatura privada a una literatura escrita para el público, de la colonia a la metrópolis.

Con la publicación de *Sab*, Gómez de Avellaneda se expuso por primera vez ante la crítica, en el momento en que estaba empezando a escribir *Dos mujeres*. Las dos críticas más importantes de la novela publico una en *El Conservador* en diciembre de 1841 y la otra en *Revista de Madrid* en febrero de 1842, coincidían en elogiar la novela especialmente por su retrato romántico de la pasión y el sentimiento. La crítica de *Revista de Madrid*, escrita por Gervasio Gironela, conservador, consiste casi totalmente en una larga cita de la novela en la que Sab expresa poéticamente su amor a Carlota. El comentario del crítico sobre este pasaje apunta las características que en su opinión más complacerán a los lectores contemporáneos: "Esta ligera muestra podrá dar una idea del estilo de nuestra apreciable autora, del fuego que comunica a sus expresiones, del interés y vehemencia con que describe una pasión" (pág. 221). El otro crítico, que firma con las iniciales "P.D." (probablemente Nicomedes Pastor Díaz), hace observaciones más detalladas y más críticas. Está de acuerdo en que "el carácter y la pasión de Sab que es toda la novela, están descritas con un pincel de fuego" (pág. 14) y elogia a la autora por basar su historia en el carácter y el sentimiento, y no en las intrigas entre villanos y traidores.

Aunque estos críticos parecen estar deseosos de aceptar a la escritora, su actitud ante Sab pone de manifiesto el concepto dominante de la diferenciación sexual: mientras que el tratamiento que Gómez de Avellaneda da a la intensa subjetividad —el amor, los celos, el dolor— recibe los elogios más elocuentes, su protesta contra la opresión social que experimentan sus personajes no despierta simpatía. Gironella sencillamente ignora las tesis de la novela contrarias a la esclavitud, tratándola como si no existieran. P. D. critica a la escritora por tratar de plantear temas sociales en una novela:

> No es la novela la obra más a propósito para luchar con las creencias o con las preocupaciones muy generalizadas, y lo está mucho la que condena a la inferioridad de sentimientos y de inteligencia a la raza negra. (pág. 14)

Añade, como si la protesta feminista encubierta de la novela hubiera provocado una reacción subliminal, "Nosotros no sabemos si las almas tienen color, como nos inclinamos a creer que tienen sexo". La insistencia del crítico en que las categorías sociales —especialmente la diferenciación del hombre y la mujer— han de mantenerse en la conceptuación del sujeto constituye una respuesta suficientemente clara a la inversión del sexo y la raza del alma romántica, que Gómez de Avellaneda expone en su obra.

A pesar del elogio de los críticos a *Sab*, su actitud ante la autora es condescendiente, ya que ambos señalan su doble marginalidad con respecto a su propia posición central en la cultura española impresa. Gironella se limita a exclamar acerca del sexo de Avellaneda: "¿Pero qué más pudiéramos decir? ¡Quien esto ha escrito, diríamos sólo, es una mujer!" (pág. 211). Pero el crítico de *El Conservador* va más allá, relacionando

[5] Véase, por otra parte, el argumento de Doris Sommer de que en Sab, el mulato inclasificable, Gomez de Avellaneda proyecta una figura revolucionaria de consolidación nacional que trasciende las estrechas identificaciones de clase y raza: "La profunda carga de radicalismo de *Sab* seguramente tiene algo que ver con el éxito de Avellaneda en convertir las categorías raciales mismas, junto con los roles sexuales, en objetos frágiles de su obra. Desestabiliza las oposiciones desde el principio ofreciéndonos un ideal racial y sexualmente mixto en Sab... [que es] ya una proyección de la consolidación nacional" (pág. 120).

la novela no sólo con el sexo de la autora sino también coloniales:

> tiene algo de la incorrección de la juventud, algo de la amable idad de la mujer, y la desigualdad acaso de aquellos climas tro- donde fue escrita. Hay en ese libro páginas anubladas y fatigosas como algunos días de aquellas ardientes zonas, pero a poco sale el sol puro, radiante, abrasador, y se ostenta por él bañada la espléndida y lujosa vegetación de aquel suelo. (pág. 15)

Es indudable que Gómez de Avellaneda, consciente de que lo exótico tiene un gran atractivo para los europeos, adornó la obra con muchas referencias a la flora y la fauna no europeas (cuyas características describe en notas a pie de página), caciques indios y princesas africanas. Pero, como comprendería a raíz de esta crítica, el exotismo de su origen colonial, como su condición de mujer, tenía una doble consecuencia: ambos atraían, satisfacían, e incluso excitaban la atención del público, pero a la vez eran considerados signos de su inferioridad en relación a la norma. La versatilidad de la mujer podía ser encantadora, pero sin embargo era un signo de superficialidad, como la brillantez tropical era sospechosa de ser el lado positivo de un clima cultural inestable.

Dos mujeres está centrada en la vida psicológica tan unánimemente elogiada por la crítica de la primera novela de Gómez de Avellaneda, pero carece del marco exótico que había motivado los comentarios equívocos del crítico de *Revista de Madrid*. La acción se sitúa en España, y el centro principal es Madrid. Una breve presentación de la capital española a través de los ojos de Carlos de Silva, uno de los protagonistas de la novela, refleja que Avellaneda no pudo resistir la tentación de responder a la condescendencia y la superioridad con que la habían tratado los críticos de la metrópoli: "[La casa de huéspedes] parecióle a Carlos bien mezquina, acordándose de la elegancia y buen aspecto que presenta esta clase de establecimientos en Francia, aun en las ciudades de segunda orden"[6] (página 41). Sin embargo, el marco urbano más bien se presupone que se describe en esta novela. El argumento es mínimo, como en *Sab;* su principal interés es el estudio de la respuesta subjetiva de tres personajes ante su situación amorosa. Pero lo que Avellaneda ocultaba tras las tesis contra la esclavitud de Sab, se hace explícito en *Dos mujeres:* la crítica moral y psicológica de la institución de matrimonio y de los códigos sociales del comportamiento femenino. Por lo tanto, hasta el punto en que *Dos mujeres* constituye la respuesta de la autora a la crítica de su primera novela,

[6] En el trayecto de Cuba a España, Gómez de Avellaneda y su familia habían pasado algunas semanas en Burdeos. Después de la ciudad francesa, La Coruña fue definitivamente una decepción.

su insistencia en el tema de la mujer sólo puede interpretarse como un gesto de desafío contra aquellos que, a la vez que le aconsejaban no utilizar la novela para combatir los prejuicios sociales, afirmaban que las almas tenían sexo, es decir, que el sujeto femenino está limitado por su género.

Es irónico que al desafiar a los árbitros machistas del gusto literario español, esta mujer de las colonias recurriera a un marco intertextual fundado en Francia, centro cultural en relación al cual Madrid se consideraba secundario[7]. Como hemos visto, Gómez de Avellaneda conocía la literatura francesa bastante bien, y encontró en ella una tradición femenina que le ofrecía un lenguaje narrativo para la crítica del matrimonio y de la opresión de las mujeres. Hacia la década de los cuarenta, George Sand se había convertido en una figura aún más importante dentro de las letras europeas de lo que lo había sido en la época en la que Avellaneda escribió su autobiografía. El contexto del gran prestigio de esta escritora fue probablemente un factor que le permitió a Avellaneda plantear explícitamente en *Dos mujeres* aquello que sólo se había insinuado en *Sab*. En el prólogo a *Indiana,* escrito para una edición popular en 1842 —precisamente el año en que se escribió *Dos mujeres*— Sand se sentía suficientemente segura de sí misma y de su público como para justificar su novela a pesar de las críticas airadas que había recibido: "Por lo tanto, repito, escribí *Indiana,* y tuve que hacerlo; me dejé arrastrar por un poderoso instinto de protesta y reproche que Dios había puesto en mí" (pág. 19). En España, Gómez de Avellaneda también se sintió alentada a cuestionar más directamente la injusticia del destino social de la mujer.

El argumento de *Dos mujeres* pone en tela de juicio las ideas culturales españolas sobre el matrimonio. La novela comienza con el noviazgo ideal y el matrimonio de dos jóvenes primos, Carlos y Luisa. La familia ha planeado cuidadosamente el matrimonio y ha educado a los dos jóvenes convenientemente: aunque han enviado a Carlos al extranjero para que adquiera los modales de un caballero, lo han educado en la observancia de los principios más estrictos de la moral católica y la obediencia filial, mientras que Luisa ha recibido la formación necesaria para saber desarrollar competentemente las tareas domésticas, ha aprendido los preceptos religiosos y nada en absoluto sobre el mundo exterior. Ambos, que jamás han conocido en realidad a una persona joven del sexo opuesto, se enamoran tiernamente y de recién casados disfrutan de una felicidad perfecta. Pero la voz narrativa que comenta el ideal de felicidad encarnado en el matrimonio, duda de la durabilidad de ese estado ideal:

[7] Larra resumió el sentimiento de los intelectuales españoles cuando escribió en 1836: "Escribir como Chateaubriand y Lamartine en la capital del mundo moderno es escribir para la humanidad... Escribir como escribimos en Madrid es tomar una apuntación..." (2: pág. 290).

¡Qué sublime, qué santa armonía! ¿Por qué la naturaleza en su eterna mudanza arrebata al hombre este estado divino de ventura? ¿Por qué no nos es dado hacer estable la concordancia del sentimiento y de la obligación? ¡Oh, imperfección e inconsecuencia de la naturaleza humana! ¡Que el amor eterno, que es el voto del alma, no pueda ser cumplido por el corazón! (pág. 34)

Como parece indicar el comentario del narrador, el matrimonio se pone a prueba cuando Carlos acude solo a Madrid para solucionar ciertos problemas legales relacionados con la herencia de la familia.

En la capital, Carlos conoce a una viuda joven y hermosa, la condesa Catalina, y se enamora apasionada, irresistiblemente, de ella, a pesar del sincero afecto que siente por su joven esposa. La tristeza y el sufrimiento que esto acarrea a los tres personajes atrapados en este triángulo amoroso no se presenta, como hubiera ocurrido en la novela melodramática de la época, como consecuencia de la caída de Carlos de la virtud al vicio, ni de la consecuencia de la seducción de una pecadora malvada[8]. Luisa, Carlos y Catalina son generosos, nobles, individuos que aman, rencarnaciones de las "almas superiores" de Sab. El sufrimiento de los protagonistas se debe a la ley social artificial impuesta al corazón humano por el matrimonio. Como Catalina le dice a Carlos: "El adulterio, dicen, es un crimen, pero no hay adulterio para el corazón. El hombre puede ser responsable de sus acciones, mas no de sus sentimientos" (pág. 127). Lo irremediable —ese aspecto del voto del matrimonio que en *Sab* se presenta de forma inquietante en la alucinación del mulato— convierte en víctimas a ambos; Carlos se lamenta de ello a Luisa:

Pero, ¿puedo hacerte feliz? ¿Puedo serlo yo mismo? Tan imposible es ya, como el devolverte la libertad perdida. Los hombres nos han encadenado con vínculos eternos y tú, pobre ángel, serás víctima como yo de sus tiránicas y absurdas instituciones. (pág. 157)

En efecto, la felicidad es imposible para los tres, aunque Carlos, que como hombre posee el privilegio que es desarrollar una importante actividad en el mundo público, al menos es capaz de satisfacer sus ambiciones de poder mediante una carrera política. Catalina, embarazada y consciente de que el futuro de su relación con Carlos le conduce sólo al sentimiento de culpa, el rechazo social y una dependencia gravosa, se suicida con el fin de liberar a Carlos para que pueda disfrutar de una vida conyugal con Luisa. Pero ninguno de los dos puede ser feliz, ya que ambos están unidos

[8] Como observa Lucia Guerra: "Según el imperativo tradicional del género, Carlos se encontraría... ante la disyuntiva del Bien y del Mal representados por las figuras antitéticas de ambas mujeres, y siguiendo las normas textuales de la ética edificante, el desenlace de la novela vendría a reafirmar el triunfo de la virtud y el castigo del pecado" (pág. 716).

por lazos externos y no por una confianza íntima. Años después de la muerte de Catalina, una antigua amiga sólo puede describir a Luisa como "muy buena y muy infeliz" (pág. 210) y promete contarles a sus hijas la historia de Luisa, de quien pueden aprender una lección muy valiosa. Pero, concluye el narrador,

acaso nada les dijo, nada les reveló, sino que la suerte de la mujer es infeliz de todos modos. Que la indisolubilidad del mismo lazo con el cual pretenden nuestras leyes asegurarlas un porvenir, se convierte no pocas veces, en una cadena tanto más insufrible, cuanto más inquebrantable. (pág. 210)

La inversión intencionada de la lección moral convencional acerca del amor y el matrimonio no puede ser más explícita.

Gómez de Avellaneda utiliza los paradigmas románticos —al igual que George Sand— claramente como valores opuestos a la visión tradicional del matrimonio. *Dos mujeres* representa al sujeto individual basándose en aspectos prometeicos y socialmente alienados del yo romántico, como indican las observaciones de Lucía Guerra Cunningham:

Si para la visión romántica del sentimiento es una manifestación espiritual que define la esencia humana y la de trascendencia, las reglas convencionales del matrimonio que sancionan el amor extraconyugal se conciben como fuerzas negativas que tronchan toda posibilidad del Ser... En este sentido, ... la transgresión del código moral que conduce a la marginalidad se plantea en la novela como la única alternativa posible para superar las imperfecciones de una sociedad corrupta. (págs. 717-718)

Este concepto de la subjetividad como radicalmente diferente de la norma social y como potencialmente sublime en su rechazo del acatamiento de dicha norma subyace en la caracterización de los tres personajes, pero especialmente en la de Catalina. Al atribuir este tipo heroico de subjetividad romántica a una mujer, Gómez de Avellaneda imita a ese otro precedente francés tan importante de su autobiografía, la *Corinne* de Mme de Staël.

El esquema de *Dos mujeres* es cercano al de *Corinne;* plantea la problemática de un sujeto femenino que transgrede las normas sociales. En ambas novelas una mujer morena y no convencional comparte una pasión sublime con un hombre joven que tiene que cumplir con sus obligaciones de marido de una mujer rubia y angelical. Y al final de ambas novelas, la mujer morena muere a consecuencia de su trágico reconocimiento de que las presiones sociales hacen que su unión con aquel que ama sea imposible, mientras que la mujer rubia comprende que ella también es una perdedora en el juego de la rivalidad sexual reforzado por las reglas de la sociedad. Como vemos, Mme de Staël ya había planteado un precedente

para esa subversión que se lleva a cabo en la obra de Gómez de Avellaneda de la convención literaria acerca de la rivalidad entre una mujer rubia y una morena, y la moraleja de que la lectora debe seguir el ejemplo de la rubia sumisa e inocente[9]. En realidad, Avellaneda convierte a Catalina en la protagonista de la novela, el personaje con el que se identifica el lector, precisamente porque sigue la iniciativa que había propuesto Mme de Staël de explorar las posibilidades subjetivas de un personaje femenino no coartado por las convenciones sociales y literarias que pesan sobre las mujeres. Al hacerlo, la autora crea la primera imagen femenina plenamente desarrollada del yo romántico en España.

La brillante condesa de *Dos mujeres* es una Corinne que no puede encontrar una Italia que alimente su genio sino que está condenada a vivir en la versión española de la Inglaterra de la novela francesa: un mundo hostil a lo extraordinario, especialmente a la mujer[10]. En un párrafo que parece basado directamente en el modo en que Corinne deleita con su talento al deslumbrado Oswald, se da a entender que posee un talento real:

> Embriagábale [a Carlos] a menudo con la magia de sus talentos; su voz admirable era más dulce y más expresiva cuando cantaba con él o en su presencia. Cuando bailaba era una sílfide que parecía escaparse de la tierra para vagar por los aires... Si Carlos hablaba de pintura, Catalina pintaba ingeniosas alegorías, y bellísimas cabezas que todas se parecían a él. (pág. 133)

Pero su capacidad de expresión artística, como la de Corinne, es sencillamente una faceta de la rica personalidad de Catalina: "Su conversación era más amena y seductora, cuanto más franca y espontánea. Conocía el secreto de evitar el fastidio poniendo siempre en juego el talento o el corazón" (pág. 138). A través de la exploración de todo el ámbito de la subjetividad de Catalina en su interacción con el mundo externo, Gómez de Avellaneda transforma el prototipo francés en una versión afeminada del yo romántico tardío. Las técnicas narrativas y el lenguaje del análisis de personalidad que había utilizado procedían de un periodo anterior, de la tradición del *récit* francés, en el que la acción es casi secundaria en relación a la explicación racionalista que expone el narrador de la motivación de los personajes, basada en categorías generales: inteligencia, voluntad, pasión, amor propio. Pero con este instrumento, hasta cierto punto sólido, la escritora cubano-española pudo elaborar una imagen de sujeto profundamente contemporánea, así como innovadora, dado su sexo.

---

[9] Para una discusión detallada de esta convención y su subversión por parte de mujeres novelistas, véase Nancy K. Miller, esp. págs. 44-45.

[10] Madelyn Gutwirth argumenta que la descripción que de Staël hace de Inglaterra corresponde a su concepto de Suiza: "Para ella, Helvetia era la tierra del exilio donde las gentes estrechas, devotas, sinceras, bien intencionadas, sencillamente aburrían a muerte a las personas de talento, ingenio, temperamento y ambición como ella misma" (pág. 218).

La descripción que Catalina hace de sí misma la sitúa claramente en la categoría de alma romántica: "En cuanto a mí, sólo sé decir que no quisiera haber tenido por dote al nacer, una imaginación que me devora, y un corazón que va gastándose a sí mismo por no encontrar alimento a su insaciable necesidad" (pág. 80). Cuando se le pregunta qué puede faltarle para ser feliz —ya que posee belleza, talento, riqueza, posición social, juventud—, contesta sencillamente, "Me falta todo, puesto que no lo soy" (pág. 81). Esto no puede por menos que recordarnos inmediatamente la marquesa que se retrata al comienzo del Canto VI de *El Diablo mundo,* de Espronceda, que lo tiene todo, y aún siente el vacío de un deseo insatisfecho:

> Todo le cansa, en su delirio inventa
> Cuando el capricho forja a su placer;
> Y ya cumplido, su fastidio aumenta
> Y arroja hoy lo que anhelaba ayer. (pág. 305)

Pero a diferencia de la imagen que ofrece Espronceda de la eterna frustración del espíritu, la infelicidad de Catalina posee dimensiones temporales y espaciales entre cuyas causas está la situación histórica de la mujer. Es cierto, por supuesto, que la narración en primera persona de la historia emocional del sujeto se había convertido en una componente esencial de la presentación romántica del yo, pero en el caso de Catalina, los motivos habituales del paradigma están modificados por las limitaciones particulares a las que su sexo estaba sujeto.

Cuando le cuenta a Carlos su trayectoria espiritual, Catalina comienza con su boda apañada a los dieciséis años. El matrimonio, que para el hombre romántico no había sido jamás el punto de partida en la transición de la inocencia a la experiencia, era el acontecimiento mediante el cual una mujer noble entraba en el mundo. Una vez en su vida adulta, Catalina pasa por las principales fases de la experiencia romántica. Al principio se siente encantada por el brillante mundo social en el que le inicia su marido afectuoso aunque cínico, y pronto descubre las carencias íntimas que dicho mundo es incapaz de llenar:

> [N]o me bastó aquella vida aunque tan llena de todo lo que no es amor ni felicidad. Presto mi ardiente imaginación se cansó de aquellas impresiones y mi vanidad saciada dejó hablar al corazón. entonces concebí que debía existir una felicidad superior a la que el rango y las riquezas pueden darnos. Extremada en todo, pasé en poco tiempo de la más loca disipación al más severo retiro. (págs. 87-88)

En la soledad de su refugio en el campo, lee las novelas más importantes de la juventud romántica —*Julie* y *Die Leiden des jungen Werthers*— mientras trata la naturaleza como gran cámara de resonancia del propio deseo:

> Muchas veces arrojando el libro con desesperación, salíame como loca por el campo, y me embriagaba de las brisas de las noches suaves como una esperanza de amor, y me prosternaba delante de la luna, que de lo alto del cielo parecía un faro divino allí colocado para alumbrar la ventura misteriosa de los amantes; y escuchaba trémula el silencio de los campos; aquel silencio cuya voz es el susurro de una hoja o la respiración de un pájaro y en él creía distinguir un reclamo mudo del amor que me ofrecía el reposo negado a mi corazón. (págs. 88-89)

Reconoce que el solipsismo de su ensimismamiento puede conducirla a la locura, y vuelve a la sociedad; pronto se encuentra viuda y libre de buscar la pasión que su matrimonio no había satisfecho. A continuación pasa por el proceso característico del desencanto romántico: "[M]i imaginación inagotable poetizaba todos los objetos, y de ninguno podía juzgar con exactitud, hasta que se disipase el prisma color de rosa al través del cual les miraba" (pág. 90).

Parte del proceso de la creciente alienación entre el yo y el mundo es un escepticismo cada vez mayor ante la realidad objetiva de los valores religiosos y morales:

> Bien pronto se apoderó de mí el desaliento; aquella poderosa imaginación se cansó de engañarme; y sólo conocí la extensión de mi desventura cuando sentí que el manto de hielo de la duda cubría rápidamente todas las nobles creencias de mi juventud. (pág. 92)

Como muchos otros románticos anteriores, es incapaz de restablecer un auténtico marco de creencias a través de procesos de razonamiento, aunque recurre a todos los filósofos desde Platón hasta Rousseau (pág. 94). Una vez que ha perdido toda esperanza de encontrar una realidad adecuada para los deseos de su subjetividad, Catalina termina buscando diversión en los placeres limitados de la sociedad de Madrid.

Como vemos, su trayectoria es muy similar a la del sujeto lírico de "A Jarifa", de Espronceda. Sin embargo, la diferencia de sexo es crucial, como la misma Catalina le señala a Carlos:

> Cuando se llega a este estado, Carlos, en el cual las ilusiones del amor y de la felicidad se nos han desvanecido, el hombre encuentra abierto delante de sí el camino de la ambición. Pero la mujer, ¿qué recurso le queda cuando ha perdido su único bien, su único destino: el amor? Ella tiene que luchar cuerpo a cuerpo indefensa y débil, contra los fantasmas helados del tedio y la inanición. ¡oh! cuando se siente todavía fecundo el pensamiento, la sangre hirviente, el alma sedienta, y el corazón no nos da ya lo que necesitamos, entonces es muy bella la ambición. Entonces es preciso ser guerrero o político; es preciso crearse un combate, una victoria, una ruina... Pero ¡la pobre mujer, sin más que un destino en el mundo! ¿qué hará, qué será cuando no puede ser lo que únicamente le está permitido? (pág. 94)

Mientras que para Espronceda el amor es sólo metafóricamente el único modo de afrontar la otridad del mundo, para Gómez de Avellaneda el amor es literalmente el único canal de interacción con el mundo del que dispone un sujeto que también es femenino. Entre los rasgos de los paradigmas románticos dominantes que se adivinan en la narración de Catalina, la imagen de la lucha física contra los fantasmas de la nada —el tedio y el vacío— introduce una nota completamente nueva, el pánico claustrofóbico a que da lugar el encierro de la mujer. Esta diferencia entre el destino femenino y masculino se expresa al final de la novela. A partir del momento en el que el affair de los amantes carece de futuro, Catalina desarrolla las posibilidades que le quedan, asfixiándose. Carlos sobrevive, sin volver jamás a ser feliz en el amor, aunque capaz de incorporarse con éxito en el mundo público de la política.

La conciencia de Catalina de los límites que se le imponen a la experiencia femenina es compartida por la voz narradora cuando comenta el carácter particular de la subjetividad de la mujer. En una explosión motivada por la angustia de Catalina y de Luisa, el narrador afirma el heroísmo único aunque no reconocido de la vida de las mujeres: "[N]o pidáis sino a la mujer aquella inmolación oscura, y por lo tanto, más sublime; aquella heroicidad sin ruido que no tiene por premio ninguna gloria del mundo" (pág. 160). La generosidad y la bondad de las mujeres, afirma el narrador, las convierte en víctimas de sus asociaciones con los hombres, aunque la fuerza física superior de los hombres también contribuye a la desventaja de la mujer. El conjunto de las mujeres, de un modo u otro, es un conjunto infeliz:

> Pero no vayáis a decírselo a esos reyes por la fuerza, que tan decantada protección aparentan darla; no vayáis a decirles: "El sexo a quien llamáis débil y al que por débil habéis cargado de cadenas, pudiera deciros: ¡sois cobardes! si el valor, mejor entendido, sólo se midiese por el sufrimiento". No se lo digáis, no, porque después de haberle inhabilitado para los altos destinos que exclusivamente se han apropiado, después de cerrarle todas las sendas de una noble ambición, después de anatemizar cualquier lauro que haya arrancado trabajosa y gloriosamente a su orgullo, todavía serían osados a disputarle el triste privilegio de la desventura; todavía querrían despojar a la víctima de su corona de espinas y persuadirla de que era dichosa. (pág. 160)

El grado de rabia que hierve en estas palabras es muy superior al de ningún otro párrafo de *Dos mujeres* que trate de las relaciones entre los sexos; el rencor contra "esos reyes por la fuerza" parece responder a una experiencia que está más allá del texto, a una lucha, en la que no toman parte ni Luisa ni Catalina, por romper las restricciones que se imponen a la actividad femenina y abrir caminos para la "noble ambición" de las mujeres. Se adivina aquí la voz de Sab, pero ahora hablando abiertamente desde una

perspectiva de mujer. Esta erupción de la emoción de la autora es tal vez la clave del proyecto común a las dos novelas de contestar a la ideología dominante: convencer a las mujeres de que no permitan que se les prive de su heroísmo haciéndoseles creer que su opresión las hace felices. Como vimos en el capítulo 1, los principales argumentos dirigidos a la mujer en la prensa española de este periodo sostenían que la única satisfacción verdadera de la mujer era el amor abnegado[11]. Gómez de Avellaneda admite que las mujeres se sacrifican más que los hombres, pero se niega a presentar una imagen de la mujer que pudiera hacer pensar que el deseo de la mujer sea tan esencialmente diferente del de los hombres que pueda satisfacerse en el estrecho espacio que le es permitido. En realidad su reivindicación de un mayor reconocimiento del heroísmo femenino se basa en la idea de que el sujeto femenino es igual en potencia al sujeto masculino, pero sus posibilidades de autorrealización están mucho más coartadas.

Al expresar en términos narrativos la conciencia que mantenía unidas a Carolina Coronado y la hermandad lírica en cantar las tristezas de la existencia femenina, Avellaneda elaboró un argumento en el que el sufrimiento heroico pero no reconocido crea un vínculo común de simpatía y comprensión entre los personajes femeninos incluso cuando, como Luisa y Catalina, se enfrentan entre sí a causa de una rivalidad sexual. La insistencia que observamos en *Sab* sobre la subjetividad compartida como fuente y protección del valor en un mundo degradado sale a la superficie en esta novela específicamente como solidaridad femenina. Como tantas novelas escritas por mujeres en la primera mitad del siglo diecinueve, el argumento presenta una conexión de empatía entre los individuos, y la destaca como valor positivo. Siguiendo muy de cerca el acercamiento de Lucile y Corinne en *Corinne,* Gómez de Avellaneda sitúa el punto culminante de su novela en un encuentro entre Luisa y Catalina en el que la preocupación generosa que ambas sienten por la situación de la otra trasciende la rivalidad que hasta entonces las ha separado[12]. El título original de la obra, *Dos hermanas* [13], destacaba la idea de solidaridad fraternal entre los dos personajes.

Sin embargo, su rivalidad por el amor de Carlos convierte la trascendencia de los celos y del sufrimiento en signo de un heroísmo del que, según el narrador, sólo las mujeres son capaces. Una escena que comienza con el enfrentamiento entre esposa y amante termina en el reconocimiento de los méritos y las desgracias de cada una de ellas, y las dos se abrazan y lloran juntas. El narrador comenta: "Dos corazones, dos nobles corazones ligados en aquel momento por todos los sentimientos generosos, se confiaron el uno al otro. ¡Y eran dos corazones de mujer, sin embargo!" (pág. 189).

El sarcasmo de esta última exclamación se relaciona con la anterior denuncia de la falta de reconocimiento del heroísmo de la mujer en la cultura machista y anticipa la narración irónica de un encuentro entre Luisa y su suegro unas páginas más tarde. Después de que Luisa lleva a cabo su promesa de proteger a Catalina convenciendo al padre de Carlos de que sus sospechas sobre la amante de Carlos son falsas, el anciano responde desde las alturas de su orgullo masculino:

> [D]espués de declamar largamente contra la ligereza de las mujeres y sus imprudencias, y sus celos, y sus malicias, etc. etc., acabó haciendo mil elogios de sí mismo, de su cordura, de su sensatez en no haber dado entera fe a las acusaciones de Luisa contra su marido. (pág. 190)

La mordacidad con la que Gómez de Avellaneda trata la creencia de que los hombres sean moralmente superiores a las mujeres hace pensar que su propósito era demostrar que si las almas tenían sexos, como creía firmemente el crítico de *Sab,* el alma femenina no era de ningún modo inferior en altura, profundidad, complejidad, ni potencialidad moral.

El tratamiento de Carlos es revelador en este sentido: aunque se le presenta como interesado por la complejidad de sus conflictos, no llega a tener el nivel de heroísmo, ni siquiera de intensidad emocional que alcanzan las dos mujeres. A pesar de su inocencia y de su bondad convencional, que en la mayor parte de las narraciones de este periodo hubieran sido signos fiables de una falta de subjetividad, Luisa sigue una trayectoria psicológicamente realista que va desde la duda, la angustia y la desesperación, hasta el momento sublime de compasión por su rival, que Carlos no consigue alcanzar, a pesar de la nobleza de su sentimiento. El narrador de Avellaneda, que adopta la imagen convencional del ángel doméstico, afirma que "no era ya Luisa una mujer; era un ángel superior a todas las flaquezas humanas" (pág. 188). Sin embargo, la novelista dota a esta figura estereotipada de una subjetividad plena, incluyendo los sentimientos negativos que no se le permitían al ángel creado por el dominio de los hombres.

Si Luisa ilustra las alturas angelicales de la que es capaz el alma femenina, Catalina demuestra que las mujeres que no son ángeles pueden llevar la conciencia moral aún más allá. Todo parece indicar que Catalina concibe su suicido como un sacrificio que le permitirá a Luisa mantener su inocencia inmaculada. En sus últimas palabras a Carlos, Catalina reite-

[11] El artículo de 1842 "La mujer", citado en el capítulo II como síntesis de la idea dominante de que la naturaleza femenina subordinaba cualquier otro sentimiento al amor, fue escrito por Pedro Sabater. Resulta irónico que Sabater hubiera de convertirse tres años más tarde en el primer marido de Gómez de Avellaneda.

[12] Esta idea narrativa es tan poderosa que más tarde estructuraría el desarrollo de dos de las obras maestras del siglo XIX: *Middlemarch* de George Eliot y *Fortunata y Jacinta* de Pérez Galdós.

[13] La novela se anunció al público inicialmente con este título: "De un momento a otro debe publicarse el primer tomo de una novela que con el título de las *Dos hermanas,* acaba de escribir la distinguida poetisa señorita de Avellaneda" *(El corresponsal,* N. 1097, 3 de junio de 1842).

ra la frase que había utilizado antes para describir a Luisa: "[Q]ue el ángel que en la tierra te fue concedido te acompañe por entre los pantanos del mundo, sin manchar la orla de su blanca vestidura" (págs. 200, 192). En la conversación entre las dos rivales, Luisa expresa su voluntad de morir para permitir la felicidad de los amantes, pero Catalina es la que asume la responsabilidad moral del suicidio, ahorrándole a Luisa todo pecado en la resolución del triángulo amoroso. El suicidio de Catalina se pretende —pasando por alto la moral católica de los lectores de la novela— una prueba de la superioridad moral, de las dimensiones heroicas del amor abnegado de la mujer. En su carta a Luisa escribe: "Para fecundar mi corazón, la bondad de Dios me concedió el amor; pero para castigar mi soberbia ese amor bienhechor debió de ser un crimen... El amor salva mi alma, y mi muerte expía mi amor" (pág. 206). Así como en su acto final Catalina de alguna manera protege la bondad angelical de su rival en un gesto más heroico y complejo, la autora reune en su personaje la fusión de las identidades alternativas presentadas en su autobiografía: el amor abnegado femenino y la búsqueda de la satisfacción romántica masculina.

En diferentes sentidos, *Dos mujeres* representa el punto final de la evolución de una problemática que se plantea en la autobiografía. Lo que distingue el culto a la subjetividad romántica de Gómez de Avellaneda, del de sus principales contemporáneos masculinos, es que se basa en las relaciones entre sujetos en vez de la relación entre sujeto y objeto. La autobiografía, narración destinada a un lector único y concreto, consiste fundamentalmente en la relación del yo tal y como se presenta, con el "tú" destinatario, y creado por el texto. En este caso el yo está fragmentado por el conflicto que se plantea entre sus propios deseos y los que se proyectan como pertenecientes al destinatario masculino: en el texto se imagina la unidad como coincidencia de imagen y deseo en ambos sujetos, pero nunca llega a alcanzarse. En *Sab* los elementos de subjetividad presentados en la autobiografía están repartidos entre tres protagonistas. Esta novela presenta la división de la jerarquía social como responsable de la frustración, la represión y el aislamiento de los personajes. *Sab* también contiene dentro de sí la imagen de la felicidad, de la plenitud del sujeto en la que no existen barreras ni para la comunicación ni para la satisfacción. Al hablar con su amado, Carlota imagina la posibilidad de una existencia fuera de la historia y de la sociedad, en la que la comunidad, la igualdad y la felicidad sean sencillamente las condiciones del paraíso natural que había tenido que ser Cuba antes de la invasión europea. El momento en el que un personaje llega a acercarse más a ese sueño de utopía es la carta de Sab. La utopía isleña de *Sab* se sustituye por la ciudad europea en *Dos mujeres;* aquí la posibilidad de comunión y plenitud aparece sólo fugazmente, en el breve momento de solidaridad entre las dos rivales. Sin embargo, la muerte de Catalina y la desdicha de los dos supervivientes ponen de manifiesto el aislamiento y las carencias que constituyen el destino del sujeto en la sociedad moderna.

5

Modulando la lira: la poesía de Gómez de Avellaneda

Aunque, como hemos visto, las primeras novelas de Gómez de Avellaneda fueron acogidas favorablemente por la crítica en general, fue su poesía lo que motivó su consagración durante los primeros años que pasó en Madrid. El Liceo de Madrid le abrió su corazón después de que Zorrilla leyera uno de sus poemas, y lo primero que publicó en la prensa de Madrid fue también poesía. Durante los primeros años de la década de los cuarenta, la poesía fue el género literario predominante; entre los muchos libros de poemas publicados entonces están *Romances históricos* del Duque de Rivas y *El diablo mundo* de Espronceda. Dentro de este contexto, las primeras obras de las poetas españolas fueron acogidas con gran interés, aunque con reservas bien definidas, como revela el crítico del volumen de poemas que Josefa Massanés publicó en 1841 (crítica citada en el capítulo 1). El problema de la supuesta antítesis entre la inocencia femenina y la producción poética, expuesto por el crítico de Massanés, no se planteó abiertamente a propósito de la obra de Gómez de Avellaneda, pero el peso de esta idea se deja sentir en sus obras. Dentro del género de la poesía lírica, Avellaneda no podía cuestionar las consecuencias sociales e históricas de las normas de la feminidad, como había hecho en sus novelas. Por ello, el impacto de los modelos dominantes de la identidad femenina es menos obvio y menos explícito en su voz de poeta. Sin embargo, el análisis de su voz poética demuestra que el sexo fue un elemento fundamental en su elaboración de una subjetividad lírica.

Por el modo en que la crítica recibió su volumen *Poesías*, publicado en 1841, se puede deducir una inquietud generalizada ante la relación del sexo de Gómez de Avellaneda con su poesía. La crítica más extensa, es-

crita por Nicomedes Pastor Díaz, amigo de Avellaneda, comparaba su obra con las publicaciones contemporáneas de poetas masculinos:

> Ninguno de ellos le excede en imaginación, en talento, en genio. Ninguno en la grandeza, elevación y originalidad de los pensamientos; ninguno en la robustez y valentía de la expresión,... y muy pocos y contados en la filosofía y profundidad de sus conceptos, en la extensión y trascendencia de sus ideas. *(Poesías,* pág. 16)

El crítico continúa esta defensa apasionada de la excelencia poética de Avellaneda afirmando que el origen de las críticas adversas se debe a la reacción pública ante el sexo de la autora: "Han tachado algunos los versos de que nos ocupamos de que falta en ellos aquella suavidad y ternura que parecía debía ser el carácter distintivo del bello sexo" (pág. 17). Pastor Díaz había anticipado la carga especial que la definición cultural de la diferenciación sexual impondría a la poeta, en los párrafos iniciales de su crítica, en los que, al enumerar las miserias que habían de soportar los poetas en la sociedad contemporánea, añadía, "Pero sobre todo, sed poeta mujer, y a todas las desgracias y miserias de vuestro sexo, y a todas las agitaciones y tristezas de vuestro corazón añadid una más grande todavía" (pág. 15). Al afirmar así que la condición de mujer era el problema fundamental con el que se topaba la poeta, el colega defensor de Avellaneda enunciaba un tema que se recogería en las obras de la hermandad lírica de mediados de la década de los cuarenta[1]. El hecho de que Pastor Díaz tuviera que defender el sexo de Avellaneda en su crítica demuestra que éste era un tema inevitable en una crítica de su obra.

Las expectativas de los lectores de Gómez de Avellaneda acerca de que la condición de mujer era un factor determinante del carácter esencial de la voz poética femenina, hicieron que el tema de la diferenciación sexual se convirtiera para ella en un problema fundamental dentro del proceso de la elaboración de su poesía. Los textos mismos son testigos de su lucha contra las limitaciones que se imponen a la identidad femenina en las diferentes estrategias que utiliza para presentar el yo poético, marcándolo como femenino y asumiendo la autoridad de la experiencia y la percepción del poeta. El peso del establecimiento de la voz lírica recae especialmente en el poema inicial del volumen, en el que la poeta se presenta ante los lectores. Por lo tanto, comencemos con el análisis de "Al partir", el poema que abría las tres ediciones que Gómez de Avellaneda hizo de sus *Poesías* [2].

---

[1] Por ejemplo, "A una literata", poema de 1845 de Josefa Massanés *(Flores marchitas,* páginas 85-91), presenta minuciosamente las aflicciones adicionales que la vocación literaria impone a una mujer.

[2] La primera edición de la poesía de Gómez de Avellaneda se publicó en 1841. En 1850 publicó otra edición, en la que añadía los poemas que había escrito desde 1842 y en 1869, en

En virtud de su posición como primer poema, el soneto en el que la poeta se despide de su Cuba natal al alejarse su barco hacia nuevos horizontes connota otro tipo de marcha: la embarcación en la aventura poética que representa el libro. En una ardiente invocación a Cuba, el primer cuarteto expresa el amor de la poeta por su país natal —"¡Perla del mar! ¡Estrella de Occidente! / ¡Hermosa Cuba!" (1841 ed., pág. 7)— y confiesa el pesar que le produce la ruptura de este vínculo: "cubre el dolor mi triste frente". Este sentimiento, el único explícitamente atribuido al yo del poema, resuelve la posible discrepancia entre el hablante como poeta y el hablante como mujer, dado que satisface las convenciones que rigen ambas identidades. La vinculación a Cuba es igualmente apropiada como apego de la poeta a la fuente de inspiración y como lazo familiar especialmente fuerte en la mujer doméstica.

En el segundo cuarteto tiene lugar una ruptura: el barco se aleja de la tierra al izarse las velas. Con el fin de conservar la conformidad lírica del yo a los códigos culturales, esta separación se presenta como el efecto de poderes externos a la voluntad de la poeta: "La chusma diligente / Para arrancarme del nativo suelo, / Las velas iza". El texto insiste en la idea de que la persona que habla no es activa en su separación de Cuba, reiterando en el primer terceto: "¡Doquier que el hado en su furor me impela / Tu dulce nombre [h]alagará mi oído!". Así, en el nivel del contenido explícito, es decir, lo que se formularía en una paráfrasis de lo que dice el poema, la voz lírica expresa sólo el pesar de tener que dejar la patria y todo lo que le vincula a ella, posición que permite que el aspecto femenino del yo lírico esté dentro de la convención del carácter doméstico de las mujeres.

Sin embargo, si echamos un vistazo al juego de imágenes y ritmos, encontramos un aspecto diferente a la pena de la separación. Veamos el último terceto:

> ¡Ay! ¡que ya cruje la turgente vela,
> El ancla se alza, el buque estremecido,
> Las olas corta y silencioso vuela!

Para Raimundo Lazo, esta conclusión transmite "la sensación placentera de un movimiento impelido por el aire, insuperablemente captada y reproducida" (pág. 19). En su opinión, el ritmo y los valores fonéticos del verso contribuyen a hacer del soneto

---

uno de los volúmenes de sus *Obras completas,* publicó su poesía lírica, en gran parte profundamente revisada. En los tres casos conservó el orden original de la edición de 1841 y después añadió poemas posteriores en orden cronológico. Dado que lo que me interesa es cómo se presentaron las escritoras como sujetos de la literatura durante la primera década de la participación activa de las mujeres en la cultura impresa española, utilizo las primeras versiones disponibles de los poemas de Avellaneda.

la síntesis del drama interior de la autora, emotivamente desgarrada por la atracción de fuerzas contrarias, el dolor íntimo de la patria que abandona,... y el temor de un futuro que a la par la atrae y la conmueve profundamente con sus misteriosas incertidumbres e interrogaciones. (pág. 19)

El drama íntimo es captado en este soneto precisamente porque el texto insinúa un aspecto del yo lírico que se deja llevar por el viento y avanza hacia horizontes desconocidos. Si bien el poema comienza con una invocación de lo que deja detrás, se cierra con una expectativa intensa de lo que está por venir. La aventurera poética que habla en este poema siente poderosamente la atracción de lo desconocido, aunque se adapta a las convenciones de la domesticidad femenina, afirmando explícitamente que aquello que la impulsa es el furor del hado y no su propia voluntad. En vez de renegar del destino como obstáculo a la autodeterminación, como el don Alvaro de Rivas, la persona lírica de Avellaneda presenta como destino un impulso íntimo demasiado fuerte para ser compatible con las normas de la feminidad.

Así como la marcha de Cuba le abrió a Gómez de Avellaneda el camino hacia sus avatares poco ortodoxos en el mundo literario de la metrópolis, este soneto introduce al lector en el viaje de exploración y descubrimiento en el que el yo lírico femenino de la poesía de Avellaneda se había embarcado. En este denso poema observamos una tensión que se manifiesta de una forma u otra en poemas sucesivos: por una parte, la poeta se adhiere a los códigos sociales y literarios de la diferenciación sexual; por otra, trata de escapar del carácter represivo de estos códigos. El efecto de los impulsos contradictorios que se encarnan en el proceso de elaboración de estos textos se presenta en muchas ocasiones como división del sujeto hablante, una fragmentación del yo en partes heterogéneas. También en este sentido, "Al partir" anticipa los poemas que siguen, poniendo de manifiesto algunas de las polaridades sociales y culturales que fragmentan el yo hablante de la poesía de Gómez de Avellaneda.

Una de estas polaridades es la relativa a la identidad nacional. En una era en la que Cuba aún era parte del imperio español, Avellaneda podía considerarse —y de hecho se consideraba— a la vez cubana y española (su padre era español, su madre criolla), pero las grandes tensiones políticas entre la metrópolis y la colonia dificultaban el surgimiento de una identidad nacional. Vimos que en sus primeras obras narrativas, Avellaneda vacilaba entre presentarse como la autora cubana de *Sab* o como la autora española cosmopolita de *Dos mujeres*. El soneto, escrito antes —1836— y en un género diferente, expresa esta tensión como aspecto constitutivo del sujeto lírico, atrapado entre el impulso nostálgico de la isla y la atracción por la metrópolis desconocida. La poeta, al describir su lugar de nacimiento como "Edén querido" anticipa su poesía posterior, en la que, como la novela que escribió poco después de su llegada a España.

Cuba se convertía en la imagen del Edén perdido que tanto avivaba la imaginación romántica[3]. Esta configuración del yo como voz lírica combina el deseo de Sab de conquistar los centros de la civilización con el temor profético de Carlota a dejar Cuba: el sujeto hablante está fragmentado entre un pasado irrecuperable, una niñez concreta y materialmente relacionada con la naturaleza virgen del nuevo mundo, y el exilio presente, solitario en los centros de civilización europeos.

La segunda fuente de tensión dentro de la elaboración de una identidad poética en la obra de Avellaneda es la discrepancia entre el ideal doméstico femenino y la imagen romántica del poeta. En "Al partir" esta tensión se funde con la oposición entre la colonia y la metrópolis ampliándose así el significado de la ambigüedad fundamental del poema: el dolor de la separación contra el ansia de una experiencia nueva. El sujeto lírico admite una identidad basada en sentimientos apropiados a la feminidad —un profundo apego al lugar de nacimiento colonial, a lo maternal, al pasado— pero proyecta sobre fuerzas externas un deseo masculino que le empuja hacia la metrópolis, fuente de la autoridad paterna, hacia una posibilidad de poder y de independencia que tradicionalmente se le negaba a la mujer. A pesar de que las tensiones de su identidad nacional y de su identidad de mujer están unidas en la producción poética de Avellaneda así como en sus primeras obras narrativas, la omnipresencia de las oposiciones sexuales binarias en el lenguaje y los significados poéticos, da predominancia al tema de la identidad de la mujer en la fragmentación del yo lírico que es característica de su poesía.

La autoridad del sujeto lírico femenino

La ambivalencia de "Al partir" se convierte en contradicción cuando se manifiesta en las estrategias mediante las cuales el yo de la poesía de Gómez de Avellaneda reivindica autoridad como voz poética. Aplicó de diversos modos la opción de la identificación con lo masculino. Aunque Avellaneda nunca presentó su propia voz poética como masculina, incluyó en su *Poesías*, de 1841 un número considerable de traducciones de poetas famosos masculinos, casi todos ellos románticos ingleses o franceses. Así demostraba su propia autoridad poética adoptando la voz de poetas admitidos no sólo por su sexo sino por su prestigio mundial, superior al de cualquiera de sus contemporáneos españoles. En sus traducciones de Byron, Hugo y Lamartine, demostraba la maestría innegable de su versificación, correcta y fluida, en castellano. E incluso una de las formas de autoridad que afirmó sin concesión a las propiedades de la modestia fe-

[3] Buen ejemplo de ello se encuentra en "Despedida a la Señora doña G. C. de V.", fechado en 1843 en la edición de 1850 (págs. 176-181).

menina fue su virtuosismo en el arte de la poesía. Tras dedicar una energía considerable al dominio de formas poéticas técnicamente muy difíciles, no dudo en llamar la atención de los críticos sobre sus logros[4]. La misma urgencia de insistir en su propia habilidad como poeta influyó en su estrategia a la hora de traducir a poetas prestigiosos: algunas de estas obras se denominan "imitaciones" y no "traducciones" indicando que la poeta española elaboraba el material traducido de acuerdo con su propio criterio. Así se situaba en una posición intermedia entre la identificación con la autoridad de Lamartine o Hugo, y la demostración de su independencia como poeta por propio derecho.

Tal es la fuerza de la identidad femenina de Gómez de Avellaneda que se afirma incluso cuando recurre a la autoridad masculina por medio de la traducción. En algunos casos esto da lugar a contradicciones. Por ejemplo en "Los duendes, imitación de Victor Hugo", parte del original ("Les Djinns", de *Les Orientales)* presentándose como sujeto hablante en alusiones a insomnios, tema característico de la poesía de Avellaneda[5], pero este cambio en ningún modo entra en conflicto con el espíritu del poema de Hugo. Sin embargo, cuando traduce o imita un poema cuyo objetivo es representar la intimidad del sujeto hablante, el resultado es bien diferente. Su versión de las estrofas dedicadas a Inés en *Childe Harold's Pilgrimage*, de Byron, es un caso muy valioso porque el original ilustra igualmente bien el problema que a la mujer poeta le plantea el modelo romántico del yo.

"Imitación de las estrofas a Inés, del Child Harold, de Byron, dedicada a mi amiga C***" es una de las dos partes de una obra que en la colección de 1850 aparece con el título "Conserva tu risa", cuya segunda parte es "Versos que acompañaron a los anteriores cuando fueron enviados a la persona a quien están dedicados". La versión que hace Avellaneda de la canción byroniana debe entenderse teniendo en cuenta el contexto que constituyen los versos que la siguen: la poeta explica que la inocente sonrisa de una amiga que trataba de animarla le ha producido el mismo tipo de tristeza melancólica que Childe Harold había expresado ante los intentos de Inés de aliviar su melancolía. La persona lírica de estos versos explicativos está muy identificada con la persona byroniana. La poeta insiste en que el bardo inglés escribió el poema "[m]irando igual cariño / En otros bellos ojos; / Mirando igual sonrisa / En otro labio hermoso" (1850

---

[4] Como, por ejemplo, en una carta de 1850 a Manuel Cañete, el crítico literario de *El Heraldo:* "V. como poeta apreciará las dificultades vencidas en las nombradas combinaciones y en otras de mi invención que hallará en el libro, y como crítico dirá si valían la pena de aquel trabajo los nuevos metros que me atrevo a introducir en nuestra rica poesía...". (Cotarelo, pág. 436).

[5] En la versión de 1869, el sujeto hablante también se representa como femenino a través de la terminación femenina de un adjetivo: "loca" (ed. Castro y Calvo, pág. 249). Esta versión está mucho más lejos del Hugo original que las versiones anteriores; los cambios están previstos para identificar más estrechamente al sujeto hablante con la poeta cubano-española.

ed., pág. 240). Aquí el sujeto lírico aparece para situarse a sí mismo en la misma relación erótica frente a su destinataria femenina la que existe entre Childe Harold e Inés. Sin embargo, tanto el título de este poema como la anécdota de la vida cotidiana a la que se refiere el texto inducen al lector a interpretarlo como expresión de Gertrudis Gómez de Avellaneda, que probablemente no tenía exactamente la misma relación con C*** que Childe Harold con Inés. En consecuencia, cuando hacia el final de estos versos complementarios la hablante anuncia "Del bardo los acentos / Sin vacilar me apropio" (pág. 241), no podemos saber si se apropia además del sexo del poeta inglés. De hecho la indeterminación sexual del hablante de estos versos complementarios hace que uno de los rasgos más notorios de la voz poética sea una conciencia difusa de su sexo.

Si estudiamos detenidamente el poema de Byron, vemos que ciertamente la poeta que se apropiaba de sus palabras no podía evitar el tema del sexo. Las estrofas dedicadas a Inés reunen los rasgos esenciales del yo byroniano, que tanto influyeron en la configuración del yo romántico en toda Europa. El protagonista de Byron, que aspira a algo que está más allá de lo que le ofrece la realidad, está marcado por el sentimiento de culpa ante su deseo prometeico de transgredir las fronteras que se le imponen al hombre. Así, había "enterrado sus esperanzas hacía tiempo para que no volvieran a surgir" y "una penumbra mortecina escribió en su frente apagada el destino maldito de Caín" (págs. 1825-827). Su dolor le arrastra incesantemente, sin permitirle el más mínimo disfrute de las bellezas de la vida, entre las cuales está Inés. Describe su sufrimiento en parte como alienación íntima de la conciencia de sí, de la conciencia despiadada de su condición humana:

> What Exile from himself can flee?
> To zones, though more and more remote,
> Still, still pursues wher-e'er I be
> The blight of life -the demon Thought. (págs. 1.857-860)

[¿Qué exilado puede escapar de sí mismo? El tizón de la vida —demonio del pensamiento— me persigue dondequiera que vaya, aun a las zonas más remotas.]

Pero el nivel íntimo de la subjetividad del poeta, la culpa y el conocimiento que produce este deseo implacable, no puede comunicarse a la destinataria femenina, cuya sonrisa inocente, señal de su verdadera feminidad también delata su ignorancia de la verdad aprendida mediante la experiencia, y en consecuencia, su falta de profundidad. Cuando Inés le pregunta insistentemente cuál es la fuente de su dolor, contesta:

> What is that worst? Nay, do not ask-
> In pity from the search forbear:
> Smile on, nor venture to unmask
> Man's heart, and view the Hell that's there. (págs. 1.869-872)

[¿Qué es lo malo? No, no preguntes, por piedad, abstente de tu búsqueda: Sigue sonriendo, no te aventures a desenmascarar el corazón del hombre y descubrir el infierno que alberga.]

Las palabras "corazón del hombre" tienen un sentido abstracto —el corazón humano— pero al estar inmersas en el contexto interno y las referencias culturales, la frase tiene un carácter sexuado muy definido: a Inés, que es una mujer, se le niega el acceso al "corazón del hombre" porque la convención cultural requiere que la mujer permanezca pura, no contaminada por el deseo que surge de la experiencia y el conocimiento. Por lo tanto, implícitamente la subjetividad de la mujer es restrictiva: no puede compartir la profundidad del conocimiento de sí que es a la vez la carga del yo byroniano y su orgullo.

Es fácil reconocer el dilema a que se enfrentó Gómez de Avellaneda al hacer su versión del poema de Byron. Si conservaba el sexo del hablante, desposeía a su voz femenina de la autoridad de la experiencia, que se expresaba en el poema de Byron como conocimiento masculino. Pero si cambiaba el sexo del hablante daba lugar a una distorsión de los términos sexuados en los que el poema original presentaba el yo y el otro, conocimiento e ignorancia. Su solución a este problema fue identificar el sujeto con su propio sexo gramaticalmente —en "Huir de mí misma necesito" (pág. 239)— y, mediante sutiles modificaciones de las imágenes y de la redacción, alterar las implicaciones de la subjetividad expresada.

En la versión de Gómez de Avellaneda, el hablante no insinúa que es el conocimiento del destino del hombre en general lo que la atormenta; su tristeza se debe a desgracias pasadas que ya no se pueden reparar. Los versos de Byron "And wilt thou vainly seek to know / A pang, ev'n thou must fail to soothe?" (págs. 1.843-844) (¿Querrás en vano tratar de conocer / un mal, que ni tú puedes remediar?) se convierte en:

¡Ay! ¿de qué sirve conocer los males
Que no tienen remedio?
Los que yo sufro, amiga, no se templan
Ni con dulce afecto. (pág. 238)

Los problemas de la hablante femenina parecen concretos, externos, una parte de su destino en la vida. En un verso que no tiene equivalente en el original declara "¡Me ensangrienta el azote de la vida!" (pág. 239). Ateniéndose en su versión a la particularización de la tristeza corrosiva que sufre el yo lírico, Gómez de Avellaneda altera leve aunque significativamente el final de Byron, "Sigue sonriendo, no te aventures a desenmascarar el corazón del hombre y descubrir el infierno que alberga". Donde el poeta inglés concede a su subjetividad la condición universal de "corazón del hombre", la versión española habla sólo del alma particular de la poeta:

No inquieras por qué causa misteriosa
Tan infeliz me encuentro.
Al cielo mira y a la luz sonríe,
Yo en verte me recreo;
¡Mas nunca intentes penetrar en mi alma
Que en ella está el infierno! (pág. 239)

Lo que inhibe la comunicación de esta versión no es la diferencia de sexo del destinatario sino la singularidad de la fuente del sufrimiento: se insinúa que no puede y no debe ser compartido. Esta versión femenina de Childe Harold, al conceder a la mujer una profundidad de sentimientos y de percepción que el original le había negado, no pretende englobar toda la subjetividad humana en la suya propia, aunque posee cierto matiz de orgullo byroniano.

El surgimiento de una identidad femenina bien definida en la obra de Gómez de Avellaneda, incluso en sus traducciones de poetas masculinos, indica la actuación de una segunda estrategia para reivindicar la autoridad poética, una estrategia contraria a la tendencia a identificarse con la voz masculina. Un buen ejemplo del modo en que la afirmación de los poderes femeninos sustituye el llamamiento a la autoridad masculina se encuentra en "A la poesía", el segundo poema del volumen de 1841. Abordando directamente el tema de su condición de mujer poeta, Gómez de Avellaneda utiliza aquí una actitud convencionalmente humilde hacia el poder de la poesía para disfrazar una afirmación sobre la relación de lo femenino con la poesía. Dedica más de tres cuartas partes del poema a exaltar el arte, concebido como entidad trascendente en la que desaparecen los procesos de creación. La poesía, "del alto cielo / Precioso don al hombre concedido" (ed. 1841, pág. 8) tiene poderes divinos. Crea —"Hablas: todo renace. / Tu creadora voz los yermos puebla" (pág. 11)— y revela la verdad —"Tu genio independiente / Rompa las nieblas del error grosero, / La verdad preconice" (pág. 11). Sin embargo, esta fuerza casi divina se presenta con atributos claramente fameninos. Celebra la paz y la armonía más que la guerra, la conquista o la ambición (estrofas 6-9) y encarna el poder superior de la belleza: "Tu sublime misión ¡oh poesía! / Ni acero ha menester ni tiranía" (pág. 10). El hablante lírico elogia los poetas de la suavidad y el amor, el dulce Garcilaso, el tierno Meléndez Valdés, poetas españoles que en vez de cantar a héroes arrogantes y rabiosos, cantan al amor, enlazando el mirto con las rosas en su poesía (estrofa 18).

Esta musa, a quien se atribuye el poder más sublime de la poesía, es la que la poeta invoca al comienzo: "Deja que pueda mi dorada lira / Cantar la gloria que tu fuego inspira" (pág. 8). La autoridad a la que invoca la poeta cuando habla —la autoridad que asume— está por lo tanto estrechamente relacionada con la autoridad de la virtud femenina ya que fomenta el amor, la armonía, la belleza y la suavidad (véase introducción). Y así

como la poesía no necesita el poder heroico masculino —"No envidies sus blasones / Ni del poder la efímera grandeza" (pág. 10)— tampoco aspira la poeta a "el lauro refulgente... / De Homero o Taso en la radiosa frente" (pág. 15). En el contexto de la identificación de la poeta con el espíritu de la poesía que elogia, este tropo de la modestia femenina implica más bien lo contrario a la modestia. El poder poético femenino no necesita apoyarse en una gloria monumental. "Ardiente poesía / Alma del Universo" (pág. 8) es la abstracción de la sensibilidad de la mujer poeta; aporta la conciencia y emoción de las que el mundo carece: "Sin ti templo vacío / ...cadáver frío" (pág. 14).

Así, la petición final de la poeta a la musa femenina puede entenderse como aspiración a algo mayor que la gloria poética masculina:

Dame que pueda entonces,
¡Virgen de paz! ¡Sublime poesía!
No transmitir en mármoles y bronces
De un siglo en otro la memoria mía;
Sólo arrullar, cantando mis dolores,
La sien ceñida de modestas flores. (pág. 16)

Quiere que su poesía, en vez de perpetuarse como imagen grabada en la dura materialidad del bronce y el mármol, sea percibida como inherente al modo de ser de la vida íntima, con la temporalidad del sonido, la emocion íntima de la canción. Los códigos de la diferenciación sexual que operan en este contraste completan el mensaje: las cualidades femeninas de la poeta están estrechamente vinculadas a su poder poético como alma del mundo.

Para contradecir la identificación dominante de la figura del poeta con lo masculino, Gómez de Avellaneda afirma en otros poemas que lo lírico esta estrechamente relacionado con la voz femenina. El "Romance contestando a otro de una señorita", poema publicado en la edición de 1850, afirma la capacidad de la mujer para buscar lo bueno y lo hermoso:

En mi pretendo probarte
Que hay en almas femeninas
Para lo hermoso entusiasmo,
para lo bueno justicia.
. . . .
No son las fuerzas corpóreas
De las del alma medida;
No se encumbra el pensamiento
Por el vigor de las fibras. (ed. de 1850, págs. 243-244)

Y entonces pasa a ponerse ella misma como ejemplo del lirismo innato del que son capaces las mujeres:

Canto como canta el ave,
Como las ramas se agitan,
Como las fuentes murmuran,
Como las auras suspiran.
. . . .
Canto porque hay en mi pecho
Secretas cuerdas que vibran
A cada afecto del alma,
A cada azar de la vida.
. . . .
Que yo al cantar sólo cumplo
La condición de mi vida. (págs. 244-245)

Afirma que las vibraciones del mundo engendran la canción en su propia alma femenina, utilizando la autoridad romántica de la naturaleza para justificar su dedicación "poco femenina" a la literatura.

Sin embargo, en este poema se ilustran bien las dificultades con que se topaba cualquier consideración de la relación de las mujeres con la musa poética. La estrofa en la que Avellaneda presenta la naturalidad de su actividad poética es casi una cita directa de una de las autoridades masculinas a cuyo prestigio había recurrido en traducciones presentadas como tales. En "Le poète mourant" *(Nouvelles méditations poétiques,* 1823), Lamartine había afirmado la espontaneidad de su lirismo en los mismos términos:

Je chantais, mes amis, comme l'homme respire,
Comme l'oiseau gémit, comme le vent soupire,
Comme l'eau murmure en coulant. (pág. 147)

[Cantaba, amigos, como el hombre respira, como el pájaro se lamenta, como suspira el viento, como murmura el agua corriente.]

El topos romántico acerca del carácter inherentemente natural de la actividad poética fue recogido por otras poetas españolas de esta misma década en defensa de su vocación poco ortodoxa, como veíamos en el capítulo 2.

En algunos poemas Gómez de Avellaneda adoptaba la estrategia de dirigirse explícitamente a las normas sociales que dificultaban la vocación poética de la mujer. "Despedida a la Señora Da. D. G. C. de V.", escrita en 1843 después de que se hubiera publicado la primera edición de *Poesías,* compara las opciones que han elegido la poeta y "Lola", a quien está dedicado el poema[6]. Esta última se va de Madrid, donde, le asegura la poeta,

[6] La destinataria era sin duda Dolores Gómez Cádiz de Velasco, a quien se nombraba en el anuncio de *La Gaceta de las Mujeres* (26 de octubre de 1845, pág. 8) como futura colaboradora del nuevo periódico que editaría Gómez de Avellaneda bajo el título de *La Ilustración de las Damas.*

el cultivo de su talento le hubiera proporcionado gloria y la hubiera convertido en "a tu sexo admiración y ejemplo" (1.850 ed., pág. 177). Pero al comparar a su amiga con Safo, aquella madre tan invocada por las escritoras españolas, la poeta reconoce el sufrimiento que acompaña al genio y aconseja a Lola que se vaya de Madrid: "¡Huye y no tornes más! tu hogar tranquilo / Ama, cual ama el náufrago la tabla" (pág. 180). La elección de la domesticidad convencional se presenta aquí no como positiva en sí, sino sólo en relación a las desastrosas consecuencias de la alternativa no convencional, que el sujeto hablante presenta como experiencia propia. Su amiga está a salvo en el hogar y la familia, pero el destino de la poeta es bien diferente, como demuestra en la conclusión: "[D]el puerto distante, / Sin brújula, piloto ni camino, / Navego con los vientos del destino" (pág. 181). Una vez más, como en "Al partir", la fuerza que está detrás de la dedicación de Avellaneda a la literatura se presenta como externa a su propia voluntad.

Si bien en "Despedida" Gómez de Avellaneda advierte que las mujeres que elijan cultivar su vocación artística han de sacrificar la comodidad de la que gozan las mujeres que optan por el rol femenino tradicional, en otro poema cuestiona la creencia en la inferioridad innata de la mujer, que apoya un sistema cultural en el que a las mujeres se les niegan opciones plenamente satisfactorias. "El porqué de la inconstancia", un poema polémico escrito a mitad de la década de los cuarenta, se opone a la idea misógina tradicional de que las mujeres no son capaces de ser constantes. La poeta argumenta que no hay ninguna diferencia esencial entre las mujeres y los hombres en cuanto a "el vago ardor del deseo":

Que son las hijas de Eva
Como los hijos de Adán.
A entrambos el daño vino
De la nuestra manzana. (ed. de 1850, pág. 182)

Por supuesto, una vez que ha presentado a las mujeres como sujetos de la canción poética y del sentimiento, es inevitable que Gómez de Avellaneda afirme que las mujeres no sean diferentes de los hombres como sujetos del deseo. Al insistir en esta paridad, su poema desafía el carácter sexuado del paradigma romántico dominante, que identifica a la mujer como objeto de deseo, sin cuestionar la estructura básica del paradigma. El poema incluye a las mujeres específicamente en la categoría de sujetos y reitera la idea romántica fundamental de la subjetividad y su significado:

Unas y otros nos quedamos
De lo infinito a distancia,
Y en todos es la inconstancia
Constante anhelo del bien.
. . . .

Y aquí, do todo nos habla
De pequeñez y mudanza,
Sólo es grande la esperanza
Y perenne el desear. (pág. 184)

En este argumento temático racional, en nombre de su sexo, Gómez de Avellaneda concede a las mujeres la misma estructura de subjetividad que el romanticismo postulaba para un yo masculino. La táctica de insistir en la equivalencia del sujeto masculino y femenino fue muy adecuada para el debate sobre el derecho o la autoridad de las mujeres para hablar como poetas, regido necesariamente por axiomas liberales. Pero en la práctica era imposible establecer una simple simetría. Ya hemos visto de qué manera la asimetría de la relación de la mujer con el cultivo de la literatura influye en el modo en que Gómez de Avellaneda se presenta como poeta, obligándola o bien a hacer uso del prestigio de una voz masculina, o bien a insinuar la autoridad singular de una voz femenina, dentro del marco restrictivo del concepto de la domesticidad femenina. Ahora veremos cómo la textura de los poemas mismos refleja el efecto inquietante de la feminización del sujeto.

La construcción metafórica del yo

En la poesía de Gómez de Avellaneda, encontramos las metáforas románticas típicas para la representación del yo y de su relación con el mundo. Sin embargo, si examinamos el universo metafórico de esta poeta en seguida queda claro que su asimilación de los paradigmas románticos no es tan simple como la sustitución de hijos de Adán por hijas de Eva.

Gómez de Avellaneda pertenece a una larga lista de poetas románticos que utilizaban las aves —serés líricos de la naturaleza— como imágenes exteriorizadas y concretas del yo o de alguna de sus cualidades; la alondra de Shelley, el ruiseñor de Keat, el pelícano de Musset, todos le permiten al yo lírico descubrir y presentar su yo íntimo mediante procesos de proyección, empatía y diferenciación. Las imágenes aviarias como representación del yo son especialmente frecuentes en Gómez de Avellaneda, pero en su poesía están estrechamente relacionadas con aspectos femeninos del sujeto. En "El insomnio" la poeta, aislada de un mundo durmiente por su insomnio, encuentra que el lamento de una tórtola madrugadora refleja su propio pesar: "Amores llorando del bien que perdiste, / Al cielo en la noche le cuentas tu afán" (ed. de 1841, pág. 116). La idea de que la tórtola comparta su experiencia atenúa la soledad del sujeto lírico: "Tú sola la confidente / De mis pesares serás" (pág. 117). Hasta aquí se trata de una pauta romántica típica, pero en las siguientes líneas se altera dicha pauta: "Tu pecho abrasado... / Del mío el secreto merece guardar. / Mas no digas a los vientos / Mi tierna pena jamás" (pág. 117). Así como el ave cumple

esta petición, también lo hace el poema, que no llega a revelar el contenido de la subjetividad, compartido por tórtola y poeta. Esta reticencia, retroceso tal vez a un modo más bien no clásico, se aparta de la pauta romántica en la que el objetivo es el descubrimiento y la revelación del yo. Además, veremos que en Carolina Coronado el silencio que rodea el núcleo íntimo del yo es el sello de lo femenino.

En "El cazador", uno de los primeros poemas, que presenta a una paloma enamorada y a la mujer como víctimas de un hombre peligroso, da a entender que los peligros a los que está sujeta la mujer que desea, pueden ser la causa de su discreción. En un entorno natural que representa la belleza idealizada y la armonía, la canción de la paloma atrae la atención fatal del cazador: "Mas, ¡ay! que cuando gime / Y al dulce amor convida, / Vacila y cae herida / Del bello cazador" (ed. de 1841, pág. 28). La pastora Elmira, que consuela el ave herida de muerte, observa que su posición en relación al cazador es idéntica: "De su mano tirana / Recibes honda herida, / Y devoró mi vida / La llama de su amor" (pág. 30). Los versos finales del poema resaltan la metáfora que vincula a la mujer, la presa del cazador, y el deseo femenino: cuando el cazador va en búsqueda de su presa, encuentra a la paloma y a Elmira expirando juntas[7].

Otro poema que plantea la vulnerabilidad de una criatura alada ilustra perfectamente cómo Gómez de Avellaneda afemina las metáforas románticas típicas de la subjetividad. Si bien no hay ningún vínculo intertextual entre las aves de Gómez de Avellaneda y las de Keats y Shelley, cuya poesía no conocía, el poema "A una mariposa" está muy relacionado con "Le papillon" de Lamartine, poeta cuya obra conocía bien y a quien había traducido en más de una ocasión. En el pequeño poema de Lamartine, de *Nouvelles méditations poètiques,* la mariposa, que se presenta en un mundo de deleite sensual embriagador, se identifica explícitamente con el deseo:

Il ressemble au désir, que jamais ne se pose,
Et sans se satisfaire, effleurant toute chose,
Retourne enfin au ciel chercher la volupté. (pág. 128)

[Se asemeja al deseo, que no se posa jamás, y sin ser satisfecho, rozando todo, vuelve finalmente al cielo en busca del placer].

---

7 Esta relación metafórica entre el pájaro cantor acosado por un cazador y los peligros que amenazan a una mujer que canta y que desea se planteaba en la revisión radical que Avellaneda hizo de "A un ruiseñor", poema de la colección de 1841, en la edición de 1869. A partir de la versión anterior de la identificación del ruiseñor con la parte poética y amorosa del hablante lírico, la poeta imagina la noche llena de peligros para la cantora: "¡Ay! ¿quién sabe / Si emboscado / Despiadado / Cazador / Lazo indigno / Te prepara... / Y ese canto / Te delata / En la ingrata / Lobreguez" *(Obras,* pág. 261).

Se trata de un argumento romántico típico, que Avellaneda utiliza en su poema sobre la inconstancia: ese deseo nunca satisfecho es el signo de la necesidad que tiene el espíritu humano de trascendencia. Concebido como atributo de la humanidad, el deseo se universaliza, se considera abstracto en relación al destino y al propósito del hombre. Pero cuando Gómez de Avellaneda relaciona la metáfora del deseo con el sujeto específicamente femenino, el yo lírico, lo hace de un modo concreto.

Lo que Lamartine resume en el verso "Balancé sur le sein des fleurs à peine écloses" 'Posada en el seno de flores apenas abiertas', Avellaneda lo desarrolla dedicando más de la mitad del poema sobre la mariposa a enumerar dichas flores, sus colores y sus perfumes. A pesar de la multitud de posibilidades, su mariposa también se resiste a la satisfacción: "Mas ¡ay! cuán en vano / Mil flores y mil / Por fijar se afanan / Tu vuelo sin fin" (ed. de 1841, págs. 18-19). Sin embargo, una vez que ha presentado a la mariposa como metáfora del deseo, el poema de Gómez de Avellaneda avanza no hacia el tema de los objetivos últimos del deseo, sino hacia la proyección de las consecuencias que ponen de manifiesto que se trata de un deseo específicamente femenino. Al dirigirse la mariposa hacia la rosa roja, el yo lírico le advierte, "¡Temeraria, tente! / ...¿No ves las espinas / Punzantes salir?" (pág. 19). A diferencia del aspecto del deseo que los poetas románticos encuentran problemático —que no puede ser satisfecho jamás— el problema para el sujeto femenino es el peligro inherente a determinadas satisfacciones, como el placer sexual que tradicionalmente simboliza la rosa, un peligro que se evoca en los versos finales del poema: "No quieras, incauta, / Clavada morir" (pág. 19).

De este entramado de metáforas, surge una relación entre el sujeto, el deseo y el objeto ligeramente diferente a la que observamos en la poesía de Espronceda. Para Espronceda, el deseo, aunque tiene consecuencias dolorosas, es una afirmación del yo en la medida en que es la salida incansable del sujeto hacia un mundo que no puede corresponder jamás a sus ideales. Es el mismo esquema que adopta Gómez de Avellaneda en "El porqué de la inconstancia", en el que defiende la simetría de la subjetividad masculina y la femenina. Sin embargo, las metáforas asociadas al yo lírico específicamente femenino presentan el deseo como una amenaza de aniquilación para el sujeto femenino, en vez de como una afirmación de dicho sujeto.

Esta segunda pauta reaparece en el soneto "Imitando una oda de Safo", de la colección de 1850. Escudada en la autoridad que supone la traducción de un clásico (aunque se trate de uno de los pocos clásicos femeninos), el poema se permite expresar en términos físicos la pasión sexual femenina que se consideraba tan peligrosa para la mariposa:

Ante mis ojos desaparece el mundo,
Y por mis venas circular ligero
El fuego siento del amor profundo.

Trémula, en vano resistirte quiero—
De ardiente llanto mi mejilla inundo.
¡Deliro, gozo, te bendigo y muero! (ed. de 1850, pág. 163)

Bajo la apariencia circunspecta de una traducción, este soneto representa la experiencia del éxtasis erótico de un sujeto femenino. Es comparable en algunos sentidos al Canto IV de *El diablo mundo,* en el que Espronceda evoca en unos términos muy sensuales el descubrimiento del placer sexual por su héroe. Para Adán sólo existe el deseo y el deleite del objeto, el cuerpo femenino: "Al corazón la aprieta, el juicio pierde, / La besa hambriento y con placer la muerde"; "Donde quiera él gusta, toca y mira, / Dicha, hermosura e ilusión respira" (pág. 256). El único problema del deseo sexual, como explican los cantos restantes, es que no es bastante para satisfacer al sujeto insaciable encarnado en Adán. Por el contrario, en el soneto de Avellaneda la figura amada no se trata como un objeto que se muerda o que se guste; se invoca de un modo indirecto, como presencia cuyo impacto en el sujeto lírico se convierte en el centro del soneto. Y la elaboración poética de los efectos arrolladores del éxtasis erótico en el sujeto femenino culmina, no en un ansia de buscar nuevos placeres, sino en el abandono y la aniquilación.

Esta trayectoria de la pasión sexual femenina fue la única posible en el contexto de esa redistribución cultural de aspectos de la experiencia humana entre los sexos de la que hablamos en la introducción. El deseo erótico y su satisfacción significaban la muerte de una identidad social femenina definida por la ausencia del placer sexual; este imperativo es evidente en la obra de todas las mujeres españolas de la época.

La estructura del yo feminizado

Si bien al tomar la lira (según las imágenes de la época de Avellaneda) afinada para la voz masculina, la poeta cubana adoptó algunas de las estrofas y melodías de los poetas románticos, también como acabamos de ver, encontró una voz lírica femenina que modificaba las figuras dominantes de la relación entre el yo y el mundo. Estas transformaciones afectaron necesariamente a la configuración de la estructura interna del yo: la elaboración del yo lírico en la obra de de Gómez de Avellaneda no es meramente un equivalente femenino de la de Espronceda o Lamartine. Su alienación tiene un carácter íntimo especial, y su fragmentación se convierte en una característica inherente.

El carácter destructivo del deseo tal y como se plantea en la lógica poética de Gómez de Avellaneda tiene consecuencias para la estructura interna del sujeto lírico. Tomemos por ejemplo "Amor y orgullo", uno de sus poemas más citados de la colección de 1841. Su rasgo formal distintivo,

el encuadre de una sección lírica central por una sección narrativa intr ductoria y una conclusiva, es un síntoma de la división interna que sugie el título. María, que habla en la sección central, se debate entre los impu sos contradictorios del amor y el orgullo. En el pasado, el orgullo le l impedido enamorarse; ahora su corazón la ha traicionado sucumbiendo las ilusiones del amor. La lucha resultante entre la cabeza y el corazón n llega a resolverse. Al final, aunque el amor parece haber vencido, ya qu la resistencia de María desaparece en presencia de su amado, el narradc sugiere que María tiene pocas posibilidades de ser tan feliz como para qu la victoria del amor se mantenga: "¡Feliz si de su orgullo la memoria / N turba más su pecho sojuzgado!" (ed. de 1841, pág. 195).

La fuente de la fragmentación irreparable de María es el carácter de deseo femenino. Antes de enamorarse, su yo intacto e integrado se adapta a las pautas del sujeto romántico masculino:

Mi pensamiento en temerario vuelo
Ardiente osaba demandar al cielo
  Objeto a mis amores:
Y si la tierra con desdén volvía
Triste mirada, mi soberbia impía
  Marchitaba sus flores.

Tal vez por un momento caprichosa
Entre ellas revolé, cual mariposa,
  Sin fijarme en ninguna
De un misterioso bien siempre anhelante,
Clamaba en vano, como tierno infante
  Quiere abrazar la luna. (págs. 188-189)

Aquí, la mariposa del deseo es semejante a la de Lamartine, que nunca se siente plenamente cautivada por un objeto terrestre, y siempre busca más allá de los confines de la condición humana. Sin embargo, las referencias al orgullo de María como "soberbia impía" indican que hemos de interpretar el aspecto prometeico de su yo individual como forma de arrogancia que ha de ser castigada mediante la caída en la pasión erótica, de acuerdo con una tradición literaria venerable. Al presentar el deseo de trascendencia de María como arrogancia, Avellaneda pone de manifiesto el carácter sexuado de este atributo supuestamente universal de la subjetividad romántica: el yo masculino prometeico es heroico, pero su versión femenina es caprichosa y merece el castigo en vez de la admiración. El tipo de deseo que derriba a María —una pasión autodestructiva similar a la de la traducción de Safo o a la de la mariposa— pone de manifiesto la diferencia que existe entre el sujeto masculino y el sujeto femenino. A diferencia de los tipos de deseo que hemos descubierto en los escritores románticos españoles, esta pasión trae consigo una pérdida de independencia fatal, que en "Amor y orgullo" figura como cautividad. Aunque toma esta imagen de la tradición poética del amor

cortés, Avellaneda la elabora de un modo insistentemente negativo. La cautividad de María no es en ningún modo dichosa: su corazón "mísero esclavo de tirano dueño" (página 189), está oprimido por una cadena "Que a servidumbre eterna te condena" (pág. 190). A diferencia de las cadenas doradas del amor, las cadenas de María están formadas por "eslabones de pesado acero" (pág. 191). El yo, amenazado con la aniquilación de su soberanía, lucha contra su propio impulso, fragmentándose en elementos opuestos que corresponden, como hemos visto, a los diferentes paradigmas del deseo indentificado con lo masculino y lo femenino.

La fragmentación se manifiesta formalmente en los dos "yos" que hablan en el poema. Una voz narrativa presenta la posición desde la que habla en las secciones primera y tercera como la de observadora —"Ya la victoria del orgullo miro" (pág. 194)— y fuente de la narración: "Guardó mi memoria / Su canto fugaz" (pág. 188). La segunda voz, citada por el narrador, es la de María en la sección central lírica. A su vez, la división de María en "orgullo" y "amor" crea el efecto de una regresión infinita: sea cual sea el grado en el que se presente, el yo no puede considerarse jamás un todo.

Así como la división del sujeto hablante en un yo narrador y una cita lírica sirve como proceso de distanciamiento para facilitar a la poeta un mayor dominio sobre su presentación textual de sí misma, la división del yo, que se representa como división de María en la sección lírica central, demuestra el otro lado de la moneda, la pérdida de control que acompaña a la fragmentación. El yo que habla en la canción de María se identifica con la cabeza, dirigiéndose al corazón como segunda persona, "tú", y afirmando hablar en nombre de la razón cuando analiza los errores del corazón. Sin embargo, al avanzar la canción, vemos como el "otro", el elemento que la cabeza ha tratado de reprimir, va adoptando la postura de hablante. El análisis da paso a la alucinación, cuando la hablante ve escrito por todas partes el nombre de su amado, que se ha negado a pronunciar —"¿Escrito no le ves en las estrellas?" (pág. 192)— y lo oye en cada murmullo: "¿No le pronuncia en gemidor arrullo / La tórtola amorosa? / ¿No resuena en los árboles?" (pág. 192). La usurpación de la soberanía de la cabeza por el corazón se refleja en la obsesión de la hablante por el nombre del amado en las estrofas finales de la sección central. El elemento razonador de su conciencia dividida ha sido absorbido por el elemento emocional al que se había resistido inicialmente, sin embargo ambos no pueden existir en armonía, como demuestra las vacilaciones que se recogen en la sección narrativa final. Incapaz de lograr a través de su voz una coherencia duradera, María recurre al silencio:

> Con un gemido enmudeció María,
> Y dando de rubor visible muestra,
> Su rostro que el amor enardecía
> Cubrió un momento con su blanca diestra. (pág. 194)

Pero mediante su silencio, su cuerpo expresa los impulsos contrarios que dividen su ser. Por lo tanto, el poema que presenta la crisis de María, vuelve del revés la construcción romántica de la soberanía del yo, presentando el deseo, tal y como lo experimenta el sujeto femenino, no como el poder impulsivo de una conciencia imperiosa sino como una fuerza desestabilizadora y fragmentadora.

La fractura del sujeto en la poesía de Gómez de Avellaneda suele manifestarse en relación al objeto lírico, es decir, la entidad que evoca el poema, o aquélla a la que se dirige. Pero estas imágenes no son verdaderos objetos ni otros heterogéneos; en vez de ello, actúan como imágenes reflejadas del yo, productos de autoalienación. Esta conversión del objeto lírico en una imagen reflejada se ilustra dramáticamente en "El álbum de una señorita cubana", poema que se adapta a la costumbre romántica (examinada en la introducción) de trazar un paralelismo entre la mujer y la naturaleza, en este caso concreto, entre la joven cubana a quien va dirigido el poema y el entorno natural de Cuba. Sin embargo, a pesar de que utiliza una fórmula que casi siempre vinculaba la naturaleza y la mujer como objetos del sentimiento y de la interpretación del sujeto lírico, este poema identifica a la mujer y a la naturaleza con el yo. El primer verso "Naciste en la tierra virgen" (ed. de 1850, pág. 274) establece la identidad imaginada de la joven destinataria con su tierra natal. A continuación sigue una descripción de Cuba, que aparece como hermosa, armoniosa ("No se albergan crudas fieras, / Ni viles sierpes se arrastran" [pág. 274]) y fértil ("Florece el útil cacao, / Se mece la dulce caña" [pág. 275]). La isla, que no conoce la nieve ni el hielo, es cálida y receptiva, pero también es profundamente tempestuosa, sacudida por terremotos y huracanes (estrofas 11-12).

A continuación, en la mitad del poema, como bisagra que pasa de la naturaleza cubana a la mujer cubana, un verso identifica naturaleza, destinataria y sujeto poético: "Allá, como yo, naciste" (pág. 276). El texto pasa a deducir, de la descripción de Cuba, las cualidades de la joven:

> ¿Qué mucho que en ti se vean
> Combinaciones tan raras
> De pasión y de dulzura,
> De languidez y pujanza?
> . . . .
> ¿Qué mucho que en ecos lances
> De tu armoniosa garganta
> Esos cantos que sorprenden,
> Que electrizan y avasallan? (pág. 276)

Tan estrecha es la relación que el valor de la joven para la hablante es su función como significante; es la imagen mediante la cual se hace presente la isla distante:

¡Digna imagen de tu patria!
. . . .
¡En ti la gozan mis ojos,
En ti mi pecho la ama,
En ti la admira mi mente,
Y en ti mi lira la canta! (pág. 277)

La conclusión del poema convierte ciertamente a la joven y a Cuba en objetos de la actividad subjetiva del yo lírico. Pero existe ambigüedad en este caso, un doble sentido que se repite en la referencia que se hace en el verso final al canto: la destinataria también es cantante —se dedican dos estrofas a su talento y a sus logros— e hija de Cuba, como la poeta. Si es una imagen de Cuba, ¿no es esta cantante de canciones electrizantes y subyugadoras igualmente una imagen del propio yo de la poeta? Y ¿no se refleja también ese yo en la imagen de Cuba? Así, los objetos del yo lírico en la estrofa final son en realidad expresiones del yo, imágenes reflejadas.

El sujeto poético en la obra de Gómez de Avellaneda tiende a dirigirse hacia imágenes reflejadas incluso cuando se dirige aparentemente a un objeto real. El poema "A mi jilguero", de la colección de 1841 es un buen ejemplo de ello. Aparentemente, el poema reproduce la estructura de la poesía romántica que vimos en "A una estrella" de Espronceda, en el que el poeta, dirigiéndose a un objeto de la naturaleza, define el contorno del yo mediante un proceso alternativo de proyección y diferenciación. "A mi jilguero", en el que la poeta se dirige a su pájaro, parece seguir esa pauta. Al comienzo del poema, la hablante encuentra que el pequeño animal en el que centra su atención es misteriosamente extraño. Confundida al principio por el "silencio triste" del pájaro cantor, pregunta inocentemente:

En tu jaula preciosa
¿Qué falta a tu recreo?
Mi mano cariñosa
Previene tu deseo. (ed. de 1841, pág. 89)

Después descubre una similitud entre la situación del pájaro y la suya propia, y afirma, "Cuando tu pena lloro, / También lloro la mía" (pág. 91). Cuando comprende que la tristeza del pájaro se debe a la nostalgia de sus prados, la poeta expresa su añoranza de Cuba y de su niñez, e invita al pájaro a compartir su pena cantando con ella, "[p]ues somos en desventura, / pájaro infeliz, iguales" (pág. 92).

Hasta aquí el poema se adapta al modelo romántico en el que el yo y el otro permanecen diferenciados, aunque la empatía descubre que comparten un ámbito común. Pero un giro inesperado pone de manifiesto la arquitectura irónica del poema, ya que el pájaro se niega a cantar y mira con reproche a quien lo mantiene cautivo:

Mas tu mirar angustiado
En mí fijas con tristura
Y tal parece que osado
Me atribuyes tu amargura. (pág. 93)

El silencio del ave, su mirada acusadora, es la expresión de una identidad más profunda que la que la hablante ha querido reconocer, ya que le recuerdan a su propia condición femenina. En su cautiverio y su silencio, el pájaro enjaulado es como la mujer, aunque mediante una irónica inversión de los sexos, el texto sitúa a la persona lírica femenina en la posición del hombre, para cuyo placer la mujer ha sido confinada a lo doméstico. Al interpretar el silencio del pájaro, la poeta pone esas palabras acusadoras en su boca:

"Eres libre, eres amada,
¡Yo, solitario, cautivo-
Preso en mi jaula dorada,
Para divertirte vivo!" (pág. 93)

Censurando el modelo convencional, el pájaro rechaza la falsa igualdad implícita en la proyección condescendiente que la poeta hace de sus emociones sobre su propio prisionero. "«Tu compasión me maltrata, / Y tu cariño maldigo»" (pág. 94), dice el ave, como pudiera haberlo hecho la Jarifa de Espronceda, si el poeta hubiera sido capaz de imaginar el punto de vista femenino.

Una vez que los velos del sentimiento superficial se han retirado, el yo lírico reconoce la identidad esencial entre él mismo y el ave, y lleva a cabo una autoliberación simbólica:

Libertad y amor te falta:
¡Libertad y amor te doy!
Salta, pajarillo, salta,
Que no tu tirana soy! (pág. 94)

La poeta comprende que la liberación del pájaro pondrá fin a su silencio; espera tan sólo poder escuchar su dulce canto un instante.

El pájaro representa alegóricamente el sujeto lírico femenino que está sometido al cautiverio y al silencio por las prácticas culturales que lo convierten en un objeto de deseo y de interpretación para los hombres, pero que canta cuando es liberado y puede actuar como sujeto de deseo. Sin embargo, esta proyección alegórica del sujeto lírico femenino, liberada en un acto de imaginación, está libre de las limitaciones de la existencia real de la mujer y alza el vuelo, dejando a la poeta detrás: "[Y]a se lanza / Donde mi vista no alcanza / Donde no llega mi voz" (pág. 95). En esta inversión irónica final de la relación entre el yo y sus reflejos, el yo lírico ocupa la posición de cautividad y exilio —la condición femenina— que inicialmente había ocupado el pájaro.

Como hemos visto, en la medida en que las limitaciones particulares del deseo femenino y la posición asimétrica de lo femenino en la convención literaria dan lugar a la división interna y a la alienación del sujeto en la poesía de Avellaneda, sus textos alteran las pautas románticas típicas. En poemas en los que se dirige a un hombre amado, queda claro que la diferencia es más radical que una mera inversión de la atribución tradicional de los papeles de sujeto y objeto a los sexos masculino y femenino respectivamente. Las alusiones intertextuales que vinculan el primero de los dos poemas de Avellaneda titulados "A él" con el "Canto a Teresa" de Espronceda[8], revelan que cuando sitúa a la mujer en la posición del sujeto lírico de este tipo de poema romántico de amor, la poeta elabora el yo de un modo muy diferente.

"A él" comienza, como el "Canto" de Espronceda, recordando un momento anterior en la historia personal del sujeto, evocando un estado de inocencia e ilusión del yo: "Era la aurora hechicera / De mi juventud florida" (ed. de 1841, pág. 49). El poema de Gómez de Avellaneda se centra en un episodio concreto, mientras que el de Espronceda, más largo, abarca un periodo más amplio, pero el objetivo es el mismo: evocar el despertar del deseo que anticipa su futuro objeto en la naturaleza del entorno. Para Espronceda, este despertar es una demostración del poder de la imaginación del sujeto. La mujer que vislumbra el joven poeta "[s]obre las cumbres que florece el mayo" o "por entre el bosque umbrío" (*Diablo mundo. Poesías,* pág. 185) es una creación de su mente:

Es el alma que vívida destella
Su luz al mundo cuando en él se lanza,
Y el mundo con su magia y galanura,
Es espejo no más de su hermosura. (pág. 186)

Sin embargo, en el poema de Avellaneda, el sujeto lírico no está tan seguro de su poder de proyección. La fuente de la visión que arrebataba al yo lírico en su juventud durante un momento de comunión con la naturaleza, se presenta de un modo muy ambiguo en el texto:

Y trémula, palpitante,
En mi deliro extasiada,
Miré una visión brillante,
Como el aire perfumada,
Como las nubes flotante. (ed. de 1841, pág. 50)

---

[8] Es poco probable que la relación entre los dos poemas fuera una relación de influencia directa, pues parecen haber sido escritos aproximadamente en el mismo periodo. En las *Poesías* de 1841, "A él" está fechado en 1840. *El diablo mundo* de Espronceda, cuyo "Canto a Teresa" constituye en Canto II, no comenzó a publicarse hasta 1841. La elegía a Teresa, aunque pudo ser leída o circulase como manuscrito con anterioridad, no se había publicado entonces.

Lee Fontanella ha expuesto que Gómez de Avellaneda recurre a la tradición poética del misticismo español al representar la relación entre el yo y el amado. Sin duda, la paradoja elaborada en este poema se presenta como análoga a la experiencia mística, en la medida en que el "otro" amado es a la vez independientemente exterior e íntimamente interior respecto del yo. A diferencia de la figura vaporosa femenina imaginada por el joven poeta del "Canto a Teresa", el "él" de Gómez de Avellaneda no es sencillamente la creación del poder mágico de la mente poética. Es una "imagen divina" que "ilumina /La vida futura" (pág. 51) y domina el sujeto lírico como no lo hace la visión de Espronceda: es el "ignoto señor" de la hablante (pág. 51).

El punto en el que "A él" más se aparta de la pauta que se ilustra en "Canto a Teresa" es la relación entre la visión que tiene la poeta de su amado, y la existencia real del amado. En el poema de Espronceda el paso de la mujer soñada a la Teresa real da lugar al lamento: "Oh Teresa! ¡Oh dolor! Lágrimas mías" (pág. 186). Y el origen del dolor es, inevitablemente, el lapso que separa la proyección de la mente de la realidad:

¿Quién pensara jamás llegase un día
En que, perdido el celestial encanto
Y caída la venda de los ojos,
Cuanto diera placer causara enojos? (pág. 187)

Para Gómez de Avellaneda, por el contrario, existe una correspondencia exacta entre su imagen anticipada del amado y el ser real del mismo, una correspondencia que la poeta percibe de inmediato cuando se encuentra con él. Pero la identidad del objeto con la imagen del sujeto de deseo femenino no conduce a una unidad positiva de sujeto y objeto; en vez de ello, parece amenazar con la ruina del yo:

Que tú eres no hay duda mi sueño adorado
El ser que vagando mi mente buscó,
Mas, ¡ay! que mil veces el hombre, arrastrado
Por fuerza enemiga, su mal anheló. (pág. 52)

Con esta siniestra observación, el poema de Avellaneda pasa bruscamente a un modo más bien figurativo que narrativo. En vez de continuar la narración de la trayectoria de su vida, insinúa la pérdida de control sobre su dirección elaborando dos imágenes: la mariposa nocturna, arrastrada por la llama "hasta que la luz ingrata / Devora su frágil ser" (pág. 52), y la ardilla que corre hacia su muerte, atraída por una serpiente cubana legendaria. Una vez más, en este poema el deseo feminizado no conduce al desencanto ni a la frustración, sino a la aniquilación.

En realidad, la poesía de Gómez de Avellaneda construye el yo mediante un proceso muy diferente del que hemos observado en Espronceda. Tal y como se representa este proceso en "A él", el sujeto crea inicialmen-

te una imagen mental del objeto de deseo y después le concede un poder independiente capaz de hacer que se vuelva contra el yo que lo ha generado. Dado que su propio deseo alienado se presenta ahora como fuerza externa implacable, el yo se nos muestra vulnerable y débil: como la frágil mariposa nocturna, por ejemplo. El paso final del poema es igualar el yo con los objetos que representan la falta de control:

¿Dónde van, dónde, esas nubes
Por el viento compelidas?
¿Dónde esas hojas perdidas
Que del árbol arrancó?

¡Vuelan, vuelan resignadas,
Y no saben donde van,
Pero siguen el camino
Que les traza el huracán! (pág. 53)

En este poema, la pasión erótica femenina del sujeto, iniciada con un fantasma de deseo proyectado, se presenta como proceso de alienación radical del yo que conduce finalmente a la pérdida de control sobre su movimiento individual. La fuerza de su propio deseo se experimenta como poder externo, incognoscible además de incontrolable. Este yo tiene poco en común con el yo creado por Espronceda que, a pesar de su amargura y su sufrimiento, nunca se ve apartado de su deseo.

Las hojas arrastradas por el viento son una metáfora muy frecuente del yo en la poesía de Gómez de Avellaneda. Aparece, por ejemplo, en "Amor y orgullo" como una de las imágenes a través de las cuales María describe su estado actual, desgraciado: "Cual hoja seca al raudo torbellino, / Cedo al poder del áspero destino" (ed. de 1841, pág. 189). "Áspero destino" se refiere aquí a la acción de esa forma femenina del deseo de la que he hablado antes. Podemos reinterpretar la referencia al destino en el soneto inicial, "Al partir", a la luz de esta nueva pauta de imágenes del yo: "Doquier que el hado en su furor me impela" (pág. 7). En la medida en que la metáfora aquí oculta se asemeja a otras imágenes en las que los vientos del destino arrastran al yo hablante, se confirma nuestra sospecha inicial de que el viento que impulsa el barco hacia Europa y hacia las nuevas posibilidades en "Al partir" es una proyección no confesada del propio deseo del yo. Es decir, esta pauta específica de alienación en el sujeto lírico ya está presente en el primer poema de *Poesías*.

La relación entre el afeminamiento del sujeto lírico y su presentación como yo desposeído da lugar a alusiones irónicas, e incluso paródicas, cuando sale a la superficie en el breve poema "Al destino", fechado en 1844 en la edición de 1850 de *Poesías*. La primera estrofa, en la que no se especifica el sexo del sujeto hablante, presenta el yo en una lucha amarga contra un destino riguroso: "[S]e rompe en vano / Una vez y otra la fatal cadena, / Y mi vigor por recobrar me afano" (ed. de 1850, pág. 202). Pero

cuando, en la estrofa segunda y última, el sujeto lírico revela que es femenino, también considera inevitable la elaboración del yo como carente de volición como la hoja arrastrada por el viento:

¡Heme aquí! ¡Tuya soy! ¡Dispón, destino,
De tu víctima dócil! Yo me entrego
Cual hoja seca al raudo torbellino
Que la arrebata ciego.

A diferencia de los ejemplos anteriores, la imagen de la hoja está tratada aquí con cierto distanciamiento crítico. Un verso como el siguiente parece imitar conscientemente, dadas sus terminaciones femeninas y las exclamaciones, el lenguaje de la víctima femenina del melodrama: "¡Tuya soy! ¡Heme aquí! ¡Todo lo puedes!". La conclusión del poema saca provecho de esta alusión paródica mediante una imagen en la que el destino figura como astutamente seductor: "Pero sabe, ¡oh cruel!, que no me engaña / La sonrisa falaz que hoy me concedes".

"Al destino" puede leerse pues como comentario sobre la conexión entre el determinismo cultural del sexo y la independencia del yo. De hecho, la construcción del yo en la poesía de Avellaneda en general demuestra que el destino de la mujer —definido para la mujer de clase alta durante este periodo o bien como el sino del ángel doméstico carente de pasión, o bien como deshonra, ruina, pérdida de identidad— conforma inevitablemente el sujeto lírico femenino.

Los límites del yo romántico

Presionada por las definiciones culturales de lo femenino para negar el deseo sexual y prometeico, Gómez de Avellaneda se presenta como sujeto lírico de un modo que pone de manifiesto tipos de alienación diferentes que los que manifiestan sus colegas románticos masculinos. El yo lírico de Avellaneda, que está separado de sus propios impulsos de deseo y no los reconoce, carece de la integridad que permite al yo de Espronceda distinguirse de un mundo degradado. La alienación de Avellaneda es íntima, el yo se distancia de sí mismo y no del mundo social como ocurría en el caso de Larra. Su presentación del yo es tal vez más cercana a la imagen del sujeto individual que el Duque de Rivas presenta en don Alvaro, en la medida en que ambos escritores describen en géneros muy diferentes las consecuencias definitivas de la división íntima: la misma desaparición del yo como agente autónomo. Pero, mientras que don Alvaro encarna el concepto aristocrático de su autor de la superficialidad de la ideología burguesa individualista en España, el sujeto hablante fragmentado de la poesía de Avellaneda pone de manifiesto las presiones ejercidas sobre el sujeto femenino por las nuevas formaciones culturales.

En el mejor de los casos, la creencia de Gómez de Avellaneda en la imposibilidad de un yo unificado e independiente da lugar a poemas que, como "Amor y orgullo", representan con cierta ironía la fragmentación infinitamente regresiva del yo y la inevitable subversión del yo racional por los elementos emocionales rechazados de la psique desgarrada. "A ***" (titulado "A él" en la edición de 1869), fechado en 1845 en la edición de 1850, también expresa la conciencia e incluso la aceptación de la condición dividida del yo. El poema, acerca de la ruptura externa de una relación que se refleja en la ambivalencia interna, comienza "No existe lazo ya: todo está roto" (ed. de 1850, pág. 233), pero termina, "Sabe que aún tiene en el alma mía / Generoso perdón, cariño tierno" (pág. 234). La negación y la experiencia del sentimiento que coexisten en el texto están integradas como conciencia del interés del yo en renegar del deseo: "Te amé, no te amo ya; piénsolo al menos. / ¡Nunca, si fuere error, la verdad mire!" (pág. 233). Sin embargo, el yo lírico se enfrenta a la verdad de sus propias contradicciones. Si, por una parte, celebra la libertad de una pasión subyugadora, por otra parte reconoce la soledad a la que le condena la falta de un objeto:

Mas, ¡ay!, ¡Cuán triste libertad respiro!
Hice un mundo de ti, que hoy se anonada,
Y en honda y vasta soledad me miro. (pág. 234)

La conciencia del solipsismo fundamental de su pasión, de que con o sin ella, existe en solitario, trasciende la ambivalencia.

El autoexamen dolorosamente sincero que se expone en este poema interrumpe el estilo normalmente fluido y eufónico de la poeta. El ritmo abrupto, roto, de los versos ("Te amé, no te amo ya; piénsolo al menos") y las combinaciones de sonidos que crean un efecto reiterativo más que musical ("No existe lazo ya: todo está roto") dan al poema un carácter seco, casi áspero, que no es habitual no ya en la obra de Gómez de Avellaneda, sino tampoco entre sus contemporáneas románticas.

Sin embargo, más frecuentemente, la inestabilidad y la división interna del yo en la poesía de Gómez de Avellaneda da origen no a un cuestionamiento del concepto romántico del yo, sino a una ansiedad que busca una garantía externa de identidad y de orden. Dos voces muy diferentes reflejan la ruptura del sujeto coherente y dueño de sí en sus poemas líricos. Una, como don Alvaro en su momento final, descarga una rabia terrorífica ante el orden de las cosas y se abandona a imaginar la desintegración caótica de las estructuras reales. En "En una tarde tempestuosa: Soneto" ("Deseo de venganza" en la edición de 1850) la poeta invoca "[d]el huracán espíritu potente" (ed. de 1841, pág. 180), invitándolo a venir y pidiéndole "con el tuyo mi furor excita". La furia de la tormenta, que se solidariza con la rabia del propio sujeto, elige entre sus objetos el roble, imagen de la fuerza y la estabilidad masculinas:

¡Deja que el rayo con fragor reviente,
Mientras cual hoja seca o flor marchita,
Tu fuerte soplo al roble precipita
Roto y deshecho al bramador torrente! (pág. 180)

Las imágenes sugieren que esta rabia está relacionada con las injusticias de la situación de la mujer: el sujeto imagina la reducción del roble firme y arraigado, a la condición de hoja seca mediante la cual Avellaneda trata de representar la vulnerabilidad del sujeto femenino y su falta de autoridad sobre su propio destino. En el terceto final, el hablante pide al huracán que le preste su poder:

Ven, y al inerte pecho que te implora
Da tu poder y tu iracunda saña.
Y el llanto seca que cobarde llora.

Así pues, la rabia es considerada el antídoto de la debilidad femenina.

En otro poema, o más bien, en un fragmento de poema cuyo texto completo Avellaneda no llegó a publicar, tiene lugar un estallido de rabia similar. Su vacilación acerca del poema[9] se explica si consideramos la violencia de sus imágenes. El poema, titulado "La venganza", invoca los espíritus de la noche:

¡Venid, venid! del enemigo bárbaro
Beber anhelo la abundante hiel—
. . . .
¡Dadle a mis labios, que se agitan ávidos,
Sangre humeante sin cesar, corred!
. . . .
¡Hagan mis dientes con crujidos ásperos
Pedazos mil su corazón infiel
Y dormiré, cual en suntuoso tálamo,
En su caliente, ensangrentada piel! (ed. de 1850, págs. 165-166)

A pesar de que la exageración y el metro dáctilo inusual dan un matiz de humor a estos versos, la fantasía que determina las imágenes expresa una venganza embravecida.

Esa misma voz y esa misma fantasía es la que habla con una seriedad absoluta en "El día final", en el que el respetable tópico bíblico del juicio final le autoriza a expresar toda su rabia. Aquí el yo se sitúa como observador, no como agente, y describe la disolución del orden en el universo:

[9] Una nota en la edición de 1850 desmiente su mediación en la inclusión del poema: "Las instancias de sus amigos [de la autora], prendados de la novedad y armonía que atribuían al metro de este trozo, lo salvaron de la destrucción a que fue condenado el resto de la obra..." (pág. 164).

Rota la ley que ordena el movimiento
De innumerables mundos
. . . .
Se escapan de sus órbitas, y errantes,
. . . .
Vagan entre tinieblas confundidos,
Sin rumbo ni compás. (ed. de 1850, págs. 186-187)

La correlación psicológica de esta imagen pronto se aclara: "¡No hay amor! ¡No hay piedad! Del furor ciego, / Del profundo pesar, del negro espanto, / Los afectos suaves / Huyendo van" (pág. 187). Esta es la consecuencia perturbadora más profunda de este torrente de rabia: no es realmente un antídoto de la debilidad del yo dividido, sino que es parte de la disolución del yo, la fragmentación de los afectos, el descenso al caos que envuelve el mundo.

El sujeto lírico de la obra de Avellaneda no puede tolerar esa posibilidad durante mucho tiempo. En "El día final" imagina la pérdida del yo como cataclismo apocalíptico que debe implicar una salvación. Pero ¿de dónde debe proceder esa salvación? No del proyecto poético, en el que los poetas románticos desde Shelley hasta Nerval habían encontrado los medios de contraatacar la temporalidad disgregadora del yo, pues el yo feminizado tal y como se plantea en la poesía de Avellaneda se dividía y se debilitaba en el proceso mismo de encontrar una voz. La poeta de "El día final" dirige su mirada, fuera del yo y del mundo, a una deidad que trascienda todos los elementos que están en juego, en busca de una salvación. El poema llega a la conclusión mediante la aparición de Dios: en la ruina caótica de la creación "[e]l almo trono del Señor se asienta: /.../ ¡Y el tiempo inmóvil a su lado duerme!" (pág. 188). Con este verso, el poema termina en la estabilidad externa de Dios: ante esta salvación, la voz poética cae en el silencio.

La pauta de "El día final", poema en el que la creencia en el orden divino es la única garantía —aunque ambigua— ante los procesos de desintegración que afectan al yo, se repite una y otra vez en la poesía de Gómez de Avellaneda. Este es su argumento explícito en un buen número de poemas pertenecientes a un género entonces llamado "filosófico": por ejemplo, "La juventud", "A la felicidad" y "Contemplación" de la colección de 1841 y "A la muerte de José de Espronceda" de la edición de 1850. Esta ansiedad por encontrar un garante trascendente explica la frecuencia, cada vez mayor, con la que escribió poesía religiosa, particularmente en los periodos de crisis personal.

Uno de los poemas que expresa más intensamente el impulso del yo a buscar en el más allá una coherencia que no encuentra dentro de sí está dirigido no a Dios sino a la Virgen. La hablante está caracterizada por imágenes de exilio, soledad, desorientación:

En tempestuoso océano
Mi bajel navega incierto
Sin que un fanal en el puerto
Encienda piadosa mano:
entre escollos gira roto,
Sin piloto;
Y sin brújula ni vela. (ed. de 1841, pág. 203)

Al dirigirse a la figura materna de la Virgen, "Madre amada" que es "[d]e los débiles amparo, / De los tristes alegría" (pág. 203), el sujeto lírico parece retroceder a una fantasía asociada con una época anterior a la construcción del ego romántico individualizado e independiente: una época de dependencia infantil en su propia historia personal y una época de tradición religiosa premoderna en la historia cultural española. Este deseo es, en último término, la negación del viaje poético de descubrimiento íntimo en el que se había embarcado en "Al partir".

Al acumularse en su vida las consecuencias de su negativa a adaptarse a las normas restrictivas de la feminidad de clase media, la poesía de Gómez de Avellaneda puso de manifiesto un ansia cada vez mayor de la seguridad que le ofrecía la creencia religiosa. Después del terrible periodo de su vida comprendido entre 1845 y 1846 aproximadamente (tuvo una hija ilegítima que falleció, tras lo cual se refugió en un matrimonio precipitado con Pedro Sabater, enfermo de cáncer, a quien asistió en sus últimos días) se retiró a un convento durante varios meses y allí no escribió más que un libro de oraciones y algo de poesía religiosa. Si son válidas las fechas que se dan a sus poemas en la edición de 1850 de *Poesías* —y no hay ninguna razón para pensar que no lo son— podemos concluir que su inspiración poética terminó con esta conversión. Después de 1845 continuó escribiendo prolíficamente, y sobresalió especialmente en teatro, pero no escribió más poesía lírica importante, sólo algunos poemas religiosos. Al parecer, su exploración de la voz lírica femenina la había conducido a un punto sin retorno.

6

Flor del agua

La autorrepresentación lírica de Carolina Coronado

> Tú, poetisa, flor del lago
> Por amante, por cantora,
> Has venido en mala hora
> Con tu amor y tu cantar.
>
> CAROLINA CORONADO

Así como Gertrudis Gómez de Avellaneda decidió escalar el Parnaso literario de Madrid en persona, su contemporánea Carolina Coronado se hizo escuchar en la capital desde un pueblo remoto de Extremadura. "A la palma", un poema que Coronado escribió a los catorce años, llegó a publicarse en Madrid gracias a las relaciones de los familiares de la joven poeta con los liberales de Madrid. El poema despertó el interés nada menos que de la gran figura liberal y romántica que fue Espronceda, quien aclamó el advenimiento de Coronado como poeta, en unos versos que a la vez celebraban la pureza armoniosa de la nueva voz lírica, e insinuaban un interés erótico por su joven compatriota (Espronceda nació en un casa cercana a la de la familia de Coronado). Con la ayuda del dramaturgo de Madrid Juan Eugenio Hartzenbusch, a quien escribió por primera vez en 1840 (Fonseca, pág. 174), Coronado siguió publicando poemas en periódicos de provincias y en la capital en 1841 y 1842. Animada por estos éxitos —sin duda también por los ejemplos de Josefa Massanés y Gertrudis Gómez de Avellaneda— y con la intención de publicar un libro de poemas, pidió ayuda a Hartzenbusch para preparar la colección y encontrar

un editor. El libro apareció en 1843. Con este primer volumen de poesías, Coronado se convirtió en una figura literaria reconocida en Madrid, aunque aún no había pisado la capital; en 1844 su nombre comenzó a aparecer en listas de escritores contemporáneos y de colaboradores y redactores de publicaciones literarias[1].

Si bien es cierto que Coronado y Gómez de Avellaneda empezaron a hacerse conocidas aproximadamente al mismo tiempo, llegando incluso a publicar poemas en un mismo periódico, hay una diferencia clarísima entre ambas: la voz lírica de Coronado está codificada mucho más explícitamente como femenina de acuerdo con las convenciones culturales. Mientras que el primer libro de poesía de la poeta cubana fue criticado por su falta de ternura femenina[2], el primer volumen de Coronado fue elogiado por Hartzenbusch, en su introducción a la obra, precisamente por los rasgos que presentarían a la poeta ante sus lectores como una jovencita bien educada:

> [S]us versos pintan su corazón, su gusto, su edad, su estado, su posición social y hasta la noble compostura de su semblante; sus versos son ella misma...[S]iempre los ecos de su voz llevan entre los rasgos del ingenio el encanto de la bondad, del candor y de la ternura...[S]e echa de ver en la templada vehemencia de sus quejas y en el manso correr de sus lágrimas la natural timidez y encantadora modestia de una joven de 22 años (págs. ix-x)

Estas palabras, recogidas un año más tarde en la crítica de las poetas españolas que escribió Gustave Deville (véase capítulo 2) reflejan el ideal naciente de la figura de la poeta en el periodo romántico: tenía que ser un ángel doméstico que cantara. Aunque Hartzenbusch admite que algunos "acentos vigorosos y enérgicos" (pág. x) demuestran que Coronado olvida su sexo momentáneamente, concluye subrayando la relación que se da entre los poemas y el sexo de su autora: "[S]on versos de una hermosa y les alcanza el privilegio de la hermosura" (pág. xii).

La irrecusable galantería de la referencia de Hartzenbusch a la apariencia física de Coronado refleja la tendencia paradójica de la clase literaria masculina dirigente a erotizarla incluso a la vez que se insiste en su virginal pureza. El poema en el que Espronceda acogía su debut poético sentó el precedente. En la conclusión del poema, después de invitar a la joven poeta a reunirse con él en el bosque para cantar a la sombra de su inocente palma (refiriéndose al título del poema de Coronado), añade:

---

[1] Por ejemplo, *El Laberinto* anunciaba en su primer volumen (1844) que Coronado era una colaboradora, y en *El Semanario Pintoresco* en marzo de 1844, un anuncio de *El Pensamiento* la citaba como miembro de su consejo editorial.

[2] La crítica de N. P. D. comenta: "Algunas personas han acusado a los versos que estamos comentando de carecer de la suavidad y la ternura que aparentemente han de ser el rasgo distintivo de la poesía del bello sexo" (pág. 17).

> Mas ¡ay, perdona, Virginal capullo,
> Cierra tu cáliz a mi loco amor:
> Que nacimos de un aura al mismo arrullo,
> Para ser, yo el insecto; tú, la flor. (Coronado, *Poesías*, 1852 ed.,pág. 2)

La insinuación claramente sexual del último verso le arrebata a la destinataria aquello que la estrofa precedente parecía haberle concedido: igualdad con el sujeto hablante como sujeto del discurso poético.

Al recurrir a una tradición venerable que identifica a la mujer con la flor como objeto generador de placer, Espronceda estaba utilizando un antiguo recurso para poner a la mujer en su sitio, basado en la expresión de un deseo sexual que se suponía que ella tenía que agradecer. Gómez de Avellaneda evitó estos procedimientos hostiles disimulados presentándose poéticamente de un modo asexuado, al menos desde el punto de vista de la convención; Coronado no lo hizo. De hecho, le fascinó, incluso le cautivó el poema de Espronceda, que incluyó en la introducción de la edición de 1852 de *Poesías*. Por lo tanto, al presentarse como poeta y como mujer, se vio obligada a participar en un encuentro de esgrima complejo, a veces contradictorio, con esa imagen dual de sí misma, a la vez ángel virginal y objeto erótico de lectores masculinos, poetas y críticos.

Adaptación de una tradición a la persona femenina

En el volumen de 1843, Carolina Coronado no intentó identificarse con los poetas masculinos más importantes, como Gómez de Avellaneda en su primer libro, ni traduciendo su obra ni escribiendo sobre temas "filosóficos". En vez de ello, tendió su mirada a una tradición que se remontaba a Horacio, pasando por la poesía del Renacimiento hasta la poesía neoclásica, en busca de modelos líricos que combinaran el retiro modesto (el recato que la cultura española requería de una mujer) con la contemplación íntima de la armonía entre la naturaleza y el yo.

El primer poema de la colección, "A la soledad", coincide con Horacio, Fray Luis de León y Juan Meléndez Valdés en cuanto a que presenta a un yo lírico que se aparta de la sociedad para encontrar la calma y el consuelo en el mundo natural[3]. "Danme, sí, tierno alivio / La soledad del campo y su belleza" (pág. 2), nos confiesa. Al enumerar los placeres a través de los cuales la naturaleza alivia su dolor, recuerda los motivos inscri-

---

[3] El término soledad está relacionado semánticamente con otra oposición además de "soledad" / "compañía", ya que en español también implica el ámbito de la naturaleza como opuesto a la civilización. Por ejemplo *Las soledades* de Góngora hacen referencia al mundo pastoral, más cercano a la naturaleza que a la sociedad. Así, el "Yo" del poema de Coronado no necesita explicar porqué su soledad trae consigo las bellezas de la naturaleza.

tos en la tradición española por el famoso poema de Fray Luis, "Canción de la vida solitaria": las fuentes, el río, las colinas, las flores esparcidas, el canto de los pájaros. Coronado también utiliza la combinación métrica de Fray Luis, la lira renacentista, pero su dicción muestra la influencia de la versión más sentimental del mismo tema que Meléndez Valdés hizo en el siglo XVIII ("Mi vuelta al campo"), ya que habla también de llantos, de tórtolas sonoras, de lamentos suavemente acentuados (Meléndez, versos 11, 32, 39-40).

La influencia de Meléndez es aún más evidente en el poema de Coronado "Una despedida", en la que la poeta dice adiós a su lugar favorito, cercano a un arroyo. Aunque en este poema Coronado invierte el alegre saludo a la naturaleza que se expresa en el poema de Meléndez titulado "El mediodía", recoge muchas de las imágenes a través de las cuales el poeta concreta su participación en los placeres de la naturaleza: reposo y sueño sobre la hierba a la sombra de un árbol, contemplación del sol a través de las ramas, el canto de los pájaros, la suave brisa que peina su cabello. En el momento cumbre, Meléndez exclama:

¡[O]h sagrado
retiro delicioso!
En ti solo mi espíritu aquejado
halla calma y reposo. (pág. 335; versos 69-72)

Siguiendo un impulso muy similar, Coronado declara también:

¡Ah si mi vida entera,
Mi cara soledad, recinto amado,
Consagraros pudiera
El mundo huyendo y su falaz cuidado! (pág. 24)

Siguiendo el modelo del poeta neoclásico, Coronado inscribe sus primeros poemas en la tradición horaciana que él mismo cultivaba: el retiro de la ciudad a una naturaleza elaborada poéticamente cuya sencillez y modestia representan una fusión de los valores estéticos y morales.

El poema "El mediodía" nos da la clave de porqué Coronado eligió esta tradición en vez del subjetivismo más grandilocuente del Romanticismo. En las estrofas finales de este poema, el poeta se describe directamente: "Mi alma sensible y dulce en ver se goza / una flor, una planta" (versos 77-78). El final de la siguiente estrofa lo confirma con "el tierno pecho mío" (verso 84). Esta versión del yo lírico era más compatible con el concepto dominante de la subjetividad femenina que los paradigmas agresivamente egocéntricos del sujeto poético romántico. Coronado sintió esta rama particular de la poesía renacentista y neoclásica como una tradición en la que una mujer podía introducirse sin dar lugar a ninguna ruptura significativa con los códigos de la diferenciación sexual. Efectivamente, muchas de las poetas menos conocidas de la década de los cuarenta compar-

tieron esta idea, pues las convenciones de dicción e imágenes que caracterizaban sus obras se derivaban más bien de los "tiernos acentos", "liras de marfil", "sonoros plectros", "lágrimas encendidas", y "númenes divinos" que del lenguaje poético más heterogéneo de Espronceda.

En la colección de 1843, Coronado deja claro que no desea contradecir el concepto contemporáneo de feminidad al presentarse como poeta. En un soneto dedicado a su tío Pedro Romero, que estaba relacionado con la política nacional, reconoce abiertamente los límites que le impone a su obra el hecho de tener que atenerse a la feminidad, es decir, la pureza inocente, la modestia y la abnegación que requería el estereotipo cultural del ángel del hogar. La poeta dice que hablaría de la patria y sus problemas, del genio, de la virtud o del vicio; "pero mi voz de niña desmayara, / Y desmayara endeble el harpa mía" (pág. 57). En la segunda mitad del soneto plantea la idea de la debilidad o la insuficiencia de la mujer en relación a los "elevados" temas masculinos, utilizando imágenes naturales:

Mas quiero, humilde abeja, aquí en el suelo
Vagar de flor en flor siempre ignorada,
Que el águila siguiendo arrebatada
Con alas cortas, remontar mi vuelo. (pág. 58)

Las imágenes justifican como hecho de la naturaleza sus limitaciones como mujer poeta: la abeja femenina ha de permanecer cerca de la tierra y de sus flores, porque sus alas no están hechas para las alturas a las que vuela el águila. Así, el ángel doméstico se convierte en la abeja, trabajadora humilde de la colmena.

Sin embargo, las relaciones intertextuales de la figura de la abeja con determinados textos de autor masculino dan un significado ligeramente diferente a este soneto aparentemente humilde y abnegado. En primer lugar, podemos observar la habilidad con que Coronado invierte los términos de la metáfora insecto-flor que Espronceda había utilizado para afirmar la diferencia sexual en el poema dedicado a la joven Carolina antes de su debut poético. En ella, la mujer figura como flor pasiva, objeto de la laboriosa actividad del poeta. Otro soneto de Meléndez Valdés, "El pensamiento", elabora la misma metáfora; en él identifica específicamente con la abeja la imaginación poética del hombre que ronda alrededor de la flor de la belleza femenina. Sin embargo, en el soneto de Coronado la mujer escapa de la imagen pasiva de la flor, y se identifica con la actividad poética de la abeja fabricante de miel, figura cuyas connotaciones tradicionales con la laboriosidad doméstica la convierten en una metáfora adecuada para la creatividad femenina.

Lo que es más, al utilizar un tropo que parece resaltar la modestia de sus aspiraciones poéticas, Coronado se adapta a las normas de la feminidad y a la vez recurre a la autoridad del mismo Horacio para afirmar su condición de poeta. El contraste que presenta entre los dos tipos de poeta,

el águila de altos vuelos y la abeja apegada a la tierra, recoge la metáfora central de la oda iv.2 de Horacio, en la que el poeta asegura que no puede seguir a Píndaro "el cisne de Dirce" "a las alturas nubladas". En vez de ello, añade, "[m]is métodos son los de la abeja en Matinus, que trabaja para recoger el dulce tomillo... un poeta menor esmerado que modela sus versos" (pág. 161)[4]. Así como a Horacio la modestia le servía como actitud adecuada para insinuar cierto orgullo en su oficio poético, también la utilización de la imagen de la abeja le permite a Coronado identificarse con un precursor ilustre, a pesar de que renuncie a cualquier intento de competir con los poetas masculinos.

Efectivamente, Coronado pudo adaptar la tradición horaciana de la vida retirada a sus objetivos como sujeto lírico, porque el énfasis de la tradición en la naturaleza, la sencillez y la modestia le permitían delimitar un espacio poético que iba más allá de las preocupaciones domésticas y la ternura materna que Deville atribuía a la poeta, pero que no contradecía directamente el concepto contemporáneo de feminidad. Al igual que aquel capítulo de *Sab* en el que se representa el carácter expansivo, sensible e imaginativo del alma de Carlota, en el momento en que se libera del mundo histórico y social opresivo refugiándose en su jardín, esta poesía primera de Coronado presenta al sujeto lírico dentro del reino de la naturaleza, fuera del mundo contaminante de la política y la economía, por un lado, y los límites del espacio doméstico por otro. Para poder buscar el placer en un espacio exterior sin poner en peligro su pureza ni su inocencia, Coronado tenía que presentar la naturaleza no como el reino sublime y contradictorio que era para los románticos, sino como la naturaleza pastoral que encontró en Meléndez Valdés y Fray Luis de León: luz rosada del alba, flores, colinas amables, arroyos cristalinos, tal y como se refleja en "A la soledad", estrofa 5. Fue necesario reelaborar esa tradición en diversos sentidos, para adaptar a las necesidades de la lírica femenina, los signos y los tropos establecidos por la autoridad masculina. Como veremos, al identificar el sujeto femenino con una naturaleza poética reelaborada, Coronado estaba utilizando una estrategia que destacaba sutilmente los valores atribuidos a lo "femenino".

Un elemento fundamental dentro de la estrategia de Coronado fue la insistencia en la inocencia como cualidad inherente del yo lírico en relación con la naturaleza. Procuró dejar claro que su retiro al campo no era sólo ese "consuelo del dolor" (pág. 22) que había sido para Meléndez Valdés y Fray Luis, sino también "asilo de inocencia" (pág. 22). Con esta intención, modificó la convención según la cual la oda horaciana se dirigía a un igual, ya sea un amigo del poeta o un compañero en el oficio. En vez de ello, los poemas de Coronado suelen dirigirse a su propio objeto de la naturaleza: cuando se dirigen a un interlocutor humano, es a un niño

4 Agradezco a Page DuBois que me haya señalado esta relación.

—Emilio, el hermano menor de la poeta— cuyo placer inocente en la naturaleza se relaciona con el sujeto lírico. En "Melancolía", por ejemplo, aunque se traza un contraste entre el niño juguetón al que se dirige y el yo melancólico, la presentación empática del niño sugiere una identidad entre los dos, una identidad que la poeta reconoce: "De niña, el riachuelo / Y las aves también me divertían" (pág. 6). En este toque wordsworthiano, vemos otro efecto de la revisión de Coronado de la tradición horaciana: no sólo transforma la sabiduría moderada del poeta neoclásico en la virginal ingenuidad que Hartzenbusch describe como candor, sino que concede al hablante lírico cierto aspecto de la subjetividad temporal de los románticos. La poeta recuerda la experiencia edénica del niño, pero ésta le es inaccesible: "Mas ya, ¿donde el hechizo / De esas llanuras para mí se encierra?" (pág. 7).

Otra alteración que Coronado introduce en la tradición horaciana se refiere a la subjetividad romántica. En Horacio, Fray Luis de León, y Meléndez Valdés, el poeta busca en el campo el retiro de la turbulencia política y la corrupción moral de la vida de la corte; pero esa alternativa no está al alcance de la poeta, que debe mantener su desconocimiento del mundo de la política y la económia. Coronado resuelve este problema convirtiendo a la naturaleza inocente y pacífica de la que habla, en su retiro de las emociones no femeninas. En "A la soledad", aquello de lo que trata de refugiarse es el dolor de una pasión que no puede confesar:

Al fin en tu sosiego
Amiga soledad, tan suspirado,
El encendido fuego
De un pecho enamorado
Resplandece más dulce y más templado. (pág. 1)

En "A las nubes" la relación entre la naturaleza y el sujeto lírico es mucho más ambigua, ya que aquélla es a la vez alivio y reflejo simbólico y perturbador de éste. La poeta encuentra placer y estímulo poético en las nubes que adquieren formas maravillosas (pág. 9) o forman velos tibios (pág. 10) apropiados para la fantasía femenina, pero no cuando se convierten en nubarrones de tormenta rugientes y amenazadores:

¡Ay! que medrosa entonces se ahuyentara
La inspiración sublime:
. . . .
Muda contemplo de pavor cercada
La turba misteriosa
Que en pos del huracán revuela osada. (págs. 10-11)

La clave del pánico mudo de la poeta aparece en la siguiente estrofa: "Allá en la inmensidad os mueven guerra / Furiosos aquilones: / ...Así de las pasiones / Es juguete infeliz la vida humana" (pág. 11). Las fantasías y

emociones subversivas que el cielo tormentoso le inspira a la poeta son inaceptables como expresión poética de la subjetividad femenina; sólo pueden reconocerse como fuente de inspiración, mediante un rechazo explícito de ellas. Esa fuente, declara la poeta en su conclusión, se encuentra fundamentalmente en las nubes que flotan "tranquilamente / Con nevada blancura" (pág. 12). El hecho de que Coronado utilizara correctamente los códigos que definían la feminidad en la mente de sus lectores queda claro en el comentario de Hartzenbusch sobre este poema en la introducción: "A un hombre no se le hubiera ocurrido o no hubiera sabido decir tan poéticamente que le asustaban las nubes amenazando tempestad" (pág. x).

En la poesía de Coronado, como vemos, el afeminamiento de la relación horaciana con la naturaleza sitúa al sujeto lírico en la postura romántica del yo que lee los secretos de su propio ser en la naturaleza. Sin embargo, el modo en que Coronado elabora el yo y la naturaleza es semejante al modo en que los elabora Gómez de Avellaneda, para quien lo importante es la semejanza entre la naturaleza y el yo lírico, y no entre la naturaleza y el yo de los poetas románticos masculinos, que buscaban su yo en la otridad de la naturaleza, de acuerdo con la lógica dialéctica hegeliana. Esta construcción peculiar del sujeto lírico en relación con el fenómeno natural que toma como objeto de su discurso, es un rasgo significativo de la serie de poemas sobre flores que se incluye hacia el final de la colección de Coronado de 1843.

En cierto sentido, estos poemas sobre flores —"El girasol", "A la amapola", "La rosa blanca", etc.— determinan inconfundiblemente el sexo de la poeta y su condición: estos poemas, que se centran en objetos igualmente apropiados para bordados o acuarelas, parecen una analogía verbal de los diseños de bordados que solían utilizar las jovencitas de la época. Sin embargo, si los leemos desde el punto de vista de sus relaciones intertextuales con una tradición poética que va desde el Siglo de Oro español hasta el periodo neoclásico, los poemas sobre flores pueden considerarse transformaciones complejas de la significación de la flor como figura poética. Los poemas sobre flores fueron la especialidad favorita del poeta barroco Francisco de Rioja. En sus poemas de principios del siglo XVII, la flor servía como base de una elaboración metafórica de los azares del deseo erótico. Aunque el juego de conceptos en ocasiones hace que la flor represente el deseo mismo[5], lo más normal es que se identifique con el objeto femenino de deseo.

El poema de Rioja "Al clavel", por ejemplo, al dirigirse al clavel que lleva la amada, concreta los rasgos provocativos de la flor y de la mujer mediante procedimientos típicamente petrarquescos:

[5] Véase, por ejemplo, "Lánguida flor de Venus, que ascondida", en donde la flor marchita es el equivalente metafórico del amor frustrado: "Igual es, mustia flor, tu mal al mío" (Blecua, pág. 246).

Cuantas veces te miro
entre admirables lazos de oro
por quien lloro y suspiro,
por quien suspiro y lloro
en invidia y amor junto me enciendo. (Blecua, pág. 249)

El doble sentido de "lazos" —trenza y cuerda para apresar animales— descubre las connotaciones negativas que tenía el signo formado por la belleza de la flor / belleza carnal femenina en esta poesía de la contrarreforma. Los versos finales del poema "A la rosa" del mismo autor, indican el término final de la cadena de asociaciones que vinculaban a la rosa con el cuerpo femenino erotizado:

Tan cerca, tan unida
está al morir tu vida,
que dudo si en sus lágrimas la Aurora
mustia, tu nacimiento o muerte llora. (Blecua. pág. 251)

La elaboración barroca de la figura de la flor como mujer, estaba relacionada con la tradición cristiana misógina que igualaba a la mujer con la trampa mortal de la carne.

Sin embargo, entre Carolina Coronado y la tradición barroca encarnada en el tratamiento que Rioja daba al subgénero de los poemas a las flores, estaba el humanismo neoclásico de Meléndez Valdés. En su poema "A las flores" muestra más interés por el juego metonímico que sugiere la historia natural de las flores, que por la concreción de conceptos metafóricos. Así, en "A las flores" se describen diferentes especies de flores mediante detalles tomados de un conocimiento de horticultura común: formas características, colores, fragancias, posiciones dentro de la planta (alta sobre un tallo u oculta entre hojas), y los hábitats normales componen las imágenes con las cuales el poeta evoca una personificación femenina de cada flor. Por ejemplo, el tulipán orgulloso y ostentoso no tiene olor, pero

[n]o tú, azucena virginal, vestida
del manto de inocencia en nieve pura,
y el cáliz do oro fino recamado;
no tú que en el aroma más preciado
bañando afortunada tu hermosura,
a par los ojos y el sentido encantas. (pág. 324)

En este tratamiento, la flor es aún en gran medida el objeto sensual de la fantasía erótica del poeta masculino, sin embargo su personificación concedía una subjetividad potencial que Coronado pudo desarrollar siguiendo la línea de Meléndez Valdés de explorar poéticamente las características individuales de varias flores.

Aunque Coronado prescinde del aparato mitológico —Flora y Cupido— utilizado por Meléndez Valdés, y del juego verbal y conceptual de los poetas barrocos, utiliza gran parte del lenguaje figurativo de la flor en sus propios poemas. Las flores de Coronado atraen a abejas, mariposas, y a la fantasía del lírico por su extraña belleza, su colores preciosos, sus dulces perfumes, sus tallos delicados, su esplendor de corta vida. Sin embargo, replantea la relación entre el sujeto lírico y la flor-objeto incluso en poemas cuyas imágenes son más bien estereotipadas.

"Al jazmín", por ejemplo, extiende y desarrolla los motivos que Meléndez Valdés presenta en los cinco versos que dedica a esta flor en "A las flores": su breve florecimiento, su aroma, su blancura frente a la verdura de las hojas de la enredadera (pág. 323) Sin embargo, Coronado desarrolla estos motivos de modo tal que da a entender la identidad de la poeta y la flor, y no la percepción erótica de la otridad de la flor por parte de la poeta. La primera estrofa expresa un indicio de este replanteamiento en la selección de los rasgos por los que es valorado el jazmín:

Orgullo de la enramada
Blanca y leve florecilla
Más que todas delicada,
Y más que todas sencilla. (pág. 66)

Simplicidad, delicadeza, pureza: estas son las cualidades asociadas con la virtud femenina y no con el atractivo erótico; como valores, corresponden al deseo que tiene el sujeto lírico de construir una imagen de sí misma positiva, es decir, acorde con los códigos de la feminidad. Hacia la mitad del poema, la reiteración de estos valores puede interpretarse como el consejo de un libro de conducta de que en las jovenes es más apreciada la modestia que la ostentación:

Por sencilla y delicada
En el jardín entre ciento
Fijas tú, flor, la mirada,
Y fijas el pensamiento. (pág. 67)

Sin embargo, cuando el poema se cierra con una repetición de esta estrofa, una ligera variación en los últimos dos versos reduce la distancia entre la poeta y su objeto, describiéndose el yo hablante específicamente en su relación con la flor: "Se fija en tí, florecilla, / Mi vista y mi pensamiento" (pág. 68). El tono de intimidad a que da lugar el uso del diminutivo y el cambio del impersonal al posesivo establece una estrecha asociación entre la poeta y el jazmín, insinuándose así la simpatía de sus naturalezas similares. A diferencia de los poetas masculinos, que asocian la flor con el cuerpo femenino como objeto erótico (ya sea abstrayendo las cualidades del atractivo sensorial fugaz o utilizando la proximidad de la flor al cuerpo femenino como adorno suyo), Coronado presenta el vínculo imaginario entre la mujer y la flor como falacia patética, la proyección de la subjetividad.

Así, aunque los poemas de flores de Coronado no contradicen el concepto de feminidad dominante —de hecho, utilizan los valores considerados femeninos como materiales positivos para la construcción del sujeto lírico— transforman el valor de lo femenino en la tradición poética en la que están insertos, presentando una imagen de la mujer como sujeto. La intimidad entre el sujeto poético y el objeto que se establece en "Al jazmín" es característica de todos los poemas de flores. Estos poemas, que se presentan como comprensión especial de la calidad de la existencia de las flores, implican un especie de subjetividad compartida entre el yo hablante y el objeto al que se dirige: al leer el lenguaje secreto de las flores, la poeta revela su propia vida emocional. Se solidariza, por ejemplo, con la solitaria amapola:

Yo te vi, triste amapola
De las flores retirada
Mecer la roja corola
Entre la espiga dorada. (pág. 62)

Las últimas estrofas proporcionan la clave de la tristeza de la amapola: no sólo su vida es breve, sino que "tu aureola / Pura luciente / Desconocida / Muere también" (pág. 64). El mismo tema sale a relucir en "Al lirio", cuando la poeta pregunta a la blanca flor:

¿Qué te vale ese prendido
De celeste brillantez
Si ignorado y escondido,
En los desiertos perdido
Ha de hallarte la vejez? (pág. 75)

A medida que la solidaridad proyectiva de la poeta pone de manifiesto las configuraciones de su subjetividad, se va dibujando la tensión entre la identidad y el deseo. Si bien, por una parte, el yo se identifica con el delicado retraimiento del jazmín, con la modestia vergonzosa de las flores salvajes —ambas analogías florales del concepto de mujer angelical de la época— por otra parte, el yo también está impregnado de cierta ambición poco femenina, dado el lamento doloroso del lirio ante la oscuridad de su destino.

El más original y más dramático de todos los poemas de flores, "El girasol", desarrolla precisamente esta tensión entre el deseo y la identidad femenina. Al enumerar las bellezas de la noche, la poeta se identifica con la mayoría de las flores del jardín, que celebran el frescor de la noche tras un día caluroso. Pero el girasol languidece en las oscuridad, esperando el alba y el sol, "coronado / De abrasadoras llamas" (pág. 70). Aunque este amante inflama la tierra que rodea a la flor, "[m]írasle fija; y de su rayo

apuras / El encendido fuego que derrama" (pág. 71). La poeta, firmemente instalada en su identificación con las flores gentiles que se retiran del sol, advierte a la flor que su pasión es autodestructiva: "¡Ay triste flor! que su reflejo abrasa / Voraz, y extingue tu preciosa vida... / Presto sin vida, secá y deshojada / Caerás deshecha, en polvo convertida" (pág. 71). Esta representación de deseo invierte los términos de los poemas barrocos de Rioja; en este caso es la mujer/flor la que es destruida por su atracción al hombre, que se concibe, de acuerdo con los códigos machistas tradicionales, como espíritu y energía, no como carne.

Sin embargo, en la conclusión del poema, la ambición desplaza al deseo sexual como referente connotado de la pasión mortal del girasol:

¿Qué valió tu ambición, por más que el vuelo
Del altanero orgullo remontaste
Tu mísera raíz murió en el suelo,
Y ese sol tan hermoso que adoraste,

Sobre tus tristes fúnebres despojos
Mañana pasará desde la cumbre.—
Ni a contemplar se detendrán sus ojos
Que te abrasaste por amor su lumbre. (pág. 72)

Aunque sería posible, con algún esfuerzo, interpretar el sol como consumación ardiente del deseo sexual —en cuyo caso el poema parecería reiterar la convencional advertencia a las mujeres contra el seductor que ultraja y abandona— el lenguaje nos invita a reinterpretar el sol como figura apolínea de gloria poética. En este caso, "El girasol", como el soneto sobre el águila y la abeja, proporciona una explicación encubierta de la elección de la poeta de no intentar seguir el vuelo del águila: por muy alto que su ambición la lleve, la gloria elude a la mujer; arraigada en su condición femenina, está condenada a morir en la oscuridad.

No es extraño que Coronado relacionara el deseo erótico con la ambición, como factores destructivos para la mujer, teniendo en cuenta que en la época se relacionaba la actividad literaria de la mujer con la inmoralidad, como expuse en el capítulo 2. Sin embargo, "El girasol" nos permite comprobar cómo Coronado convierte la represión del deseo femenino impuesta por la cultura en la tensión constitutiva de su expresión de la subjetividad femenina. La tensión entre la raíz y las alas que consume al girasol (en un determinado momento del poema, las hojas se transforman imaginariamente en alas) se convirtió para Coronado en la imagen predilecta del modo de ser de la mujer poeta. Su equivalente en el nivel de la organización del discurso lírico es la separación y la identidad simultáneas de la voz lírica y el objeto al que se dirige. El yo habla a la flor desde una posición basada en la ideología de la identidad femenina, aunque comprende fácilmente la pasión de la flor, que refleja los deseos que el yo ha de reprimir para proteger su identidad.

Al reescribir versiones masculinas de este género, Coronado da a la relación lírica de la poeta y la flor un nuevo significado, descubriendo los medios de construir un yo femenino como una subjetividad que está en lucha consigo misma. A la vez que acepta las definiciones predominantes de la feminidad —y por esta razón rechaza determinados modelos autoexaltantes del poeta romántico— desarrolló un discurso poético basado en las tensiones y contradicciones que la posición de la mujer dentro de su cultura imponía al sujeto femenino. Veremos que al presentar su aspiración poética, su idea del valor de la expresión de la experiencia femenina, en contra del requisito de la modestia femenina, su poesía exponía el drama de un conflicto entre la voz y el silencio, entre la autoridad de la experiencia de las mujeres y la subordinación social y la consecuente devaluación de lo femenino.

Más allá de los códigos: el otro yo

La modestia y la inocencia convencionalmente femeninas adoptadas por el yo hablante de las *Poesías* de 1843 creaba expectativas de una humildad y una amabilidad no problemáticas que no siempre se cumplían en la colección. Los comentarios introductorios de Hartzenbusch a este volumen reconocían alguna nota ocasional de energía no femenina, aunque el mentor de Coronado por lo general calificaba la subjetividad lírica expresada en su obra de "templada vehemencia" (pág. ix) y de "manso correr de sus lágrimas" (pág. x).

En "A la palma", aquel poema inicial que obtuvo el reconocimiento de Espronceda, la poeta descubre el lado anverso de la humildad que profesa en el soneto del águila y la abeja. Refiriéndose al uso de las hojas de palma como emblema de honor, confiesa una fantasía que la relaciona con el ambicioso girasol:

Si una hoja solamente
Ciñera yo a mi frente
Que acallara el afán del alma mía;
. . . .
Allí en el trono que se Señor levanta
Te viera yo a mi planta. (pág. 16)

La infravaloración de sí mismo mediante la cual el yo lírico afirma su adecuación a los códigos de la feminidad encubre este deseo de elevarse por encima de los demás, que considera "[d]eliro nada más". A medida que la poeta fue madurando y dominando las estrategias mediante las cuales tantas escritoras adaptaban sus autorrepresentaciones a la convención social, nunca volvió a revelar tan transparentemente el deseo que le movía a escribir. Sin embargo, sí encontró más tarde nuevos modos de modificar

ese deseo poco femenino de sobresalir, extendiéndolo a todas sus hermanas poetas, como veremos cuando hablemos de su segundo libro.

La ambición reprimida no es la única emoción poco femenina que encontramos en la voz poética de la edición de 1843 de *Poesías*. En "El marido verdugo", poema sobre la brutalidad física de los maridos hacia las mujeres, arde al rojo vivo una rabia acusadora. Aunque la violencia del material temático de este poema y su tono sarcástico y mordaz suponen un alejamiento sorprendente de la tradición pastoral en la que está escrita la mayor parte del volumen, el principio del poema recurre al *topos* de la contraposición del salvajismo de la sociedad humana con la armonía de la naturaleza[6]. Habrá quien tema a los animales salvajes, afirma la poeta, pero "[m]ás feroces dañinas alimañas / La madre sociedad nutre en su seno!" (pág. 45). Y al condenar la violencia hacia las mujeres como tema específico, no se anda con rodeos. Dejando de lado las imágenes refinadas tomadas de la poesía neoclásica, la poeta califica a los maridos verdugos de brutos de la sociedad "[q]ue ceban el placer de sus sentidos / En el llanto infeliz de las mujeres" (pág. 45). Señala desdeñosamente que estos hombres no demuestran su bravura en el campo de batalla: ejecutan sus "gloriosas hazañas" sobre sus esposas temblorosas. Indignada, la poeta llama nuestra atención sobre las evidencias físicas de la brutalidad masculina, describiendo las contusiones de la esposa apaleada en un lenguaje que apenas hace concesiones a la dicción poética:

Que a veces sobre el seno transparente
Cárdenas huellas de sus dedos halla;
Que a veces brotan de su blanca frente
Sangre las venas que su esposo estalla. (pág. 46)

Aunque podemos considerar precedente literario de este poema la obra *Indiana* de George Sand, que describe con un lenguaje sólo ligeramente perifrástico las heridas que el Coronel Delmare inflige a su mujer, estos versos pueden interpretarse como un estallido de indignación y horror que encajan muy difícilmente en la forma poética. La emoción parece surgir de un modo de sentir la experiencia femenina común, que está más allá del discurso literario convencional, y cuya realidad, tan intensamente sentida, precisa expresión. Lo que hace que Coronado se salga de la docilidad y la modestia mediante las cuales suele expresar su feminidad, es su conciencia del sometimiento compartido por las mujeres. Aquí intuimos una identidad femenina que probablemente fuera más apremiante para Coronado que la conformidad a los códigos impuestos por la sociedad.

El poema que Hartzenbusch se negó a incluir en el volumen de 1843

[6] Noël Valis comenta estas mismas oposiciones de la obra de Coronado, analizando un conjunto diferente de metáforas de un texto en prosa muy posterior. Véase Valis, "The Language of Treasure".

(véase capítulo 2) proporciona una evidencia explícita de la identificación de Coronado con la experiencia de opresión de la mujer. En una carta fechada el 31 de diciembre de 1842 (pág. 196), Coronado envió a Hartzenbusch un poema no titulado que por error había quedado fuera del manuscrito cuya publicación él estaba preparando. La primera estrofa anuncia el tema principal: la mujer no puede expresar su dolor íntimo por miedo a que una sociedad que menosprecia y denigra la experiencia femenina se ría de ella. Como afirma unas estrofas más adelante, "Si llora joven doncella / es necia puerilidad" (Fonseca, pág. 179). El poema pasa a argumentar que sólo las emociones y penas que tengan que ver con el dinero, el poder y todas las cuestiones de los hombres se toman en serio. Calificando a los hombres de "libres azores" los acusa de ser egoístamente ciegos a "la estrecha jaula" que aprisiona a las palomas suspirantes.

Un segundo tema del poema, la consideración de las empresas masculinas desde el punto de vista de la mujer, rebate irónicamente las pretensiones de grandeza de los hombres.

Diocesillos imprudentes
que alzando grandes ciudades,
fuertes muros, arcos, puentes
legan a sus descendientes
miseria y calamidades. (pág. 180)

Este cuestionamiento irreverente de los valores creados por la dominación machista de la sociedad le conduce de vuelta a la influencia de esta dominación sobre la autoexpresión femenina. Al observar que a pesar de sus errores, los hombres tienen alas y aire (la imagen del ala equivale una vez más a la capacidad de trascender las limitaciones) la poeta señala que "la mujer en su aflicción, / ¡ay!, no tiene ni un acento / para llorar un momento / los hierros de su prisión" (pág. 180). La estrofa final resume la represión de la voz femenina en términos personales:

Que el temor de ver reído
por otros mi mal llorado
en el corazón herido
tiene el dolor comprimido
tiene el llanto sofocado. (pág. 181)

De este modo, este poema, a la vez protesta contra el poder masculino y explicación de la difícil situación en la que se encuentra la poeta, relaciona explícitamente la dominación machista de la sociedad con el control cultural y psicológico que inhibe la autoexpresión de las mujeres[7]. El des-

[7] La acusación de Coronado de que la cultura dominada por los hombres silencia a las mujeres se asemeja sorprendentemente a los argumentos de las feministas del finales del siglo XX a este respecto. (Véase Kristeva, Cixous; y Gilbert y Gubar, por ejemplo) Sin em-

tino del poema mismo ilustra dramáticamente el lamento de Coronado: su principal mentor, Hartzenbusch, suprimió esta protesta abierta por el silencio impuesto a las mujeres, ya que tomó la decisión de no publicarlo en la colección de 1843.

Es muy probable que Hartzenbusch defendiera su decisión afirmando que estaba basada en la calidad formal del poema, no en el tema del mismo, ya que el poema suprimido es menos delicado, menos unificado y menos equilibrado que los poemas que contaron con la aprobación de Hartzenbusch dentro de las *Poesías*. Los dos temas principales del poema —el silenciamiento del dolor de las mujeres y las desastrosas consecuencias de los valores y el poder masculinos— no llegan a integrarse del todo; su conexión no está plenamente elaborada ni lógica ni figurativamente. El tono del lamento lírico relacionado con el primer tema contrasta ásperamente con el tono satírico, casi desdeñoso de la crítica de los valores masculinos. El poema expresa así una incomodidad, un sentimiento de perspectivas conflictivas, que está ausente en los poemas suaves y coherentes que adaptan los modelos pastorales a la voz femenina. El poema suprimido expresa tanto formal como temáticamente las dificultades que se le presentan a la poeta para encontrar un lenguaje poético adecuado para la experiencia femenina de la subordinación, una experiencia en la que, sugiere el poema, el miedo, el dolor, la rabia, la autoestima, la inseguridad, se mezclan de forma desigual. El sujeto hablante se mueve bruscamente entre tres posturas —una confesión modesta de su miedo al desprecio, una protesta ante el dolor a que da lugar la represión de la emoción, y una rabia justificada que ridiculiza el poder masculino— como si tratara de abandonar una serie de formas y modos poéticos nunca plenamente adecuados.

En al menos un poema de la colección de 1843 Coronado encontró un modo de sugerir indirectamente, mediante una yuxtaposición oracular de figuras convencionales, la calidad y las estructuras de la subjetividad femenina silenciada. "Rosa Bianca" (o "Rosa Blanca", como aparece en la edición de 1852)[8] invierte los términos de la figura básica de los poemas de flores: en este caso el objeto de la meditación poética es una mujer, no una flor, y el poema dramatiza su encarnación asociándola imaginariamente con la flor (a diferencia de la personificación de la flor que se da en otros poemas). Es uno de los pocos poemas del volumen —en realidad, de toda la obra de Coronado— que no incluye al sujeto hablante en primera persona dentro del texto. El poema es una especie de narración: las primeras siete estrofas describen e imaginan las divagaciones de Rosa Bianca entre los álamos; las siguientes cuatro estrofas narran lo que podría o no ser su historia; y las dos estrofas conclusivas la presentan de nuevo, muda y distraída en la arboleda. La impersonalidad de la voz lírica acentúa su distanciamiento de Rosa Bianca que, como la flor que su nombre indica, sólo puede ser vista desde el exterior porque está muda.

En la primera parte del poema, el hablante observa detenidamente los movimientos de la mujer. No ha detenido su paso, "indiferente y errante" (pág. 100), para contemplar la puesta de sol:

[n]i de la noche llegada
A las tinieblas atiende
Ni objeto alguno suspende
Su turbia incierta mirada. (pág. 100)

Pero hay unas pocas indicaciones externas de lo que puede estar ocurriendo en la conciencia de Rosa Bianca, pues ninguna lágrima, ninguna palabra, ni siquiera "un suspiro mal ahogado" (pág. 100) descubre lo que pueda estar sufriendo. El sujeto que observa sólo puede especular que Rosa no posee ninguna forma de expresión (lágrimas, sollozos) a la medida de su dolor íntimo: "¡Tal vez sus ojos rendidos / Están, de mal tan llorando!" (pág. 100). O tal vez su conciencia misma, su subjetividad, ha sido condenada:

Tal vez no hay un pensamiento
En su cabeza marchita,
Y en brazos del desaliento
Ni oye, ni ve, ni medita. (págs. 100-101)

Por lo tanto, Rosa Bianca se nos presenta en este momento en un estado que no se diferencia del de las flores a las que la poeta se ha dirigido anteriormente en el volumen: muda, sin dar muestras de que para ella existan otros objetos, o de que ella exista para ella misma. Su subjetividad no es más que una creación imaginaria de la observación poética externa.

La narración poética cambia abruptamente llegado este punto, en el que se pasa del presente al pasado y se cambia la escena para presentarnos una especie de retroceso temporal explicativo. El texto nos da pistas acerca del origen de los fragmentos narrativos que siguen, en una extraña secuencia de imágenes no contextualizada:

El poeta "suave rosa"
Llamóla, muerto de amores...
¡El poeta es mariposa
Que adula todas las flores!

bargo, hay que señalar que estas últimas consideraban que este silencio era el efecto del falocentrismo de los discursos dominantes, o incluso del lenguaje mismo, mientras que Coronado se refiere a las convenciones sociales burguesas que prohiben la expresión pública de cualquier sentimiento vehemente por parte de una mujer, y que igualaban la reticencia a la sumisión.

[8] No está claro si la forma italianizante (Bianca) es un error tipográfico de la edición de 1843 que fue corregido en 1852.

¡Bella es la azucena pura!
¡Dulce la aroma olorosa!
Y la postrera hermosura
Es siempre la más hermosa.
En sus amantes desvelos
La envidiaron las doncellas:
Mas ¡ay! son para los celos
Todas las rivales bellas.
Vióse en transparente espejo
Linda la joven cabeza;
Mas tal vez dio en su reflejo
Su vanidad la belleza. (pág. 101; versos 29-44)

Tanto si interpretamos este fragmento como la proyección del narrador poético o como la "verdadera" historia de la enfermedad de Rosa Bianca, en él están presentes las líneas generales de una historia de amor convencional: la ansiedad y la inseguridad de Rosa Bianca ante un amante veleidoso la han llevado a la situación que se describe en la primera parte del poema. Sin embargo, las reverberaciones entre las imágenes dominantes mediante las cuales se esboza la historia hacen pensar que tras el cliché narrativo de la vulnerabilidad femenina hay una historia bien diferente, que da al poema la estructura palimpséstica que Gilbert y Gubar señalan en muchas escritoras inglesas[9]. Las relaciones entre el poeta masculino y la flor, espejo y silencio, nos dan la clave de esta segunda historia, una alegoría acerca de las dificultades que le plantea a Coronado el lenguaje poético dominante. La realidad propia de las mujeres está cubierta, suprimida por el lenguaje poético que las nombra flores. Incluso el nombre dado de Rosa Bianca, tan parecido a "suave rosa", el epíteto que "el poeta" utiliza para ella, se adapta a su identidad con una metáfora. El lenguaje de los versos 31-34 casi parodia el de los dos poemas de autor masculino que Coronado conocía muy bien —el soneto en el que Espronceda la describe como flor y a él mismo como insecto, y el párrafo sobre el lirio del poema de Meléndez Valdés a las flores, citado anteriormente— como para evocar dentro del texto, pero desde una determinada distancia, las convenciones verbales que identificaban a las mujeres como objetos hermosos, intercambiables, incluso para ellas mismas. No es de extrañar que a Rosa Bianca le atormente la angustia y la inseguridad que siente ante su condición, pues si mira en el espejo del lenguaje del poeta para encontrarse y conocerse a sí misma, sólo puede verse reflejada como algún otro objeto.

La respuesta de Rosa Bianca es rechazar el espejo del lenguaje, permanecer muda y evitar la imagen reflejada por otros:

[9] "[L]as mujeres desde Jane Austen y Mary Shelley hasta Emily Brontë y Emily Dickinson escribieron obras literarias que son en cierto sentido obras palimpsésticas cuya superficie oculta u oscurece niveles de significado más profundos, menos accesibles (y menos aceptables socialmente)" (Gilbert y Gubar, pág. 73).

¿Y qué importa si es hermosa?
Sola, muda y abismada
Sólo busca la apartada
Arboleda silenciosa. (pág. 102; versos 45-48)

Sin embargo, el precio que paga Rosa Bianca por su negación del lenguaje no es sólo la represión de su dolor sino también su alienación, resaltada por el verso conclusivo mediante repeticiones: "Ni oye, ni ve, ni medita" (pág. 102). Al contarnos la situación de Rosa Bianca, el sujeto lírico, cuya utilización de la palabra y cuya conciencia proyectiva lo diferencian de su protagonista poética, indica que aunque reconoce el peligro de cosificación que el lenguaje poético supone para la mujer, no renuncia al lenguaje como medio de comunicación de la experiencia femenina. De hecho, "Rosa Bianca" es uno de los intentos más logrados de Coronado de expresar las consecuencias alienantes de la cosificación cultural de la mujer, tal vez porque en este poema encontró un modo de utilizar el lenguaje poético convencional para revelar sus efectos opresivos.

Esta prueba de que Carolina Coronado comprendía que las convenciones poéticas de los autores masculinos suprimían la subjetividad femenina y que la condición subordinada de la mujer inhibía su autoexpresión, nos ayuda a comprender la significación de sus precursoras dentro de su proyecto poético. Aunque no hay ningún indicio de que Coronado encontrara una tradición poética femenina a la que pudiera recurrir (por el contrario, si bien es cierto que Gómez de Avellaneda, sí se inscribió dentro de una tradición femenina, hemos de recordar que fue una tradición *narrativa)* sí dio un peso considerable al ejemplo de una mujer creadora de una tradición y un lenguaje poéticos, Safo. A la vez que lamentaba no ser capaz de escribir dentro de la tradición del verso sáfico, accesible sólo a quienes hubieran gozado de esa educación clásica restringida a los hombres (ver carta a Hartzenbusch citada en el capítulo 2), Coronado encontró una verdadera inspiración vital en el mito de Safo[10], la historia de una poeta universalmente aclamada cuyas canciones inauguraron un lenguaje para la experiencia femenina. En la colección de 1843, "Los cantos de Safo" figuran en la mitad del volumen. En estas cuatro canciones, y en una obra suplementaria titulada "El salto de Leucades", la voz lírica adopta la identidad de Safo y de este modo puede hablar como mujer desde una posición de autoridad poética, fuera de la inocencia y la modestia que la cultura española definía como único terreno válido para la subjetividad femenina.

[10] Coronado señaló específicamente la condición de Safo como mito en su ensayo de 1850 sobre la poeta griega ("Safo").

Al hablar como Safo, Coronado puede presentar abiertamente la ambición y el orgullo de su talento como atributos del sujeto femenino:

Y cítara en mis manos peregrina
Las hermanas de Febo colocaron,
Y de entusiasmo el corazón llenaron,
De amor ardiente e inspiración divina.
. . . .
Yo a esa Grecia opulenta, sabia, y justa
Arrancaré un aplauso duradero;
Una corona como el grande Homero
A mis sienes tal vez ceñirá augusta. (págs. 50-52)

Al igual que Gómez de Avellaneda cuando adoptó la identidad de Safo, Coronado también puede hablar de la pasión erótica prohibida a la mujer española de clase media del siglo XIX. Una buena parte de las canciones de la Safo de Coronado están dedicadas a los placeres y los sufrimientos que le ocasiona su amor por un hombre, Phaon, cuya veleidad aviva la llama de su ansiedad y le conduce al suicidio; se tira al mar desde una roca. Así pues, Coronado, bajo la apariencia de Safo, atribuye al sujeto femenino una amplia gama de sentimientos expresados por el poeta romántico: el deseo erótico del otro sexual (Coronado sigue una tradición que supone que el objeto amado de Safo es un hombre, Phaon), la aspiración de un poder poético trascendente, la negativa a aceptar la negación del deseo que le impone la realidad.

Las experiencias que estructuran la subjetividad poética de los "Cantos" corresponden, sin embargo, a las del modelo de la artista romántica que elaboró Mme de Staël, Corinne. La historia que da a "Los cantos de Safo" su forma dramática no está basada tanto en la tradición de las leyendas que existen en torno a la figura de Safo, cuya poesía expresa la pasión erótica de una mujer por otra mujer, como en el mito encarnado en *Corinne ou l'Italie,* el mito del genio femenino y la incompatibilidad del amor con la plenitud creativa. La trayectoria de la Safo de Coronado sigue muy de cerca la de Corinne. El primer canto, como la primera parte de *Corinne,* muestra a la protagonista segura de sus poderes creativos reconocidos, a la vez que disfruta de la pasión correspondida por el amante masculino. Pero en los cantos siguientes, como en a novela, la poeta pierde a su amante, que prefiere a una mujer que desempeña la función pasiva de la mujer, y el sufrimiento que le causa este abandono eclipsa sus poderes poéticos y la conduce a la muerte. Coronado altera ligeramente los términos: en vez de plantear la oposición entre Corinne, morena y brillante, y Lucile, rubia y convencionalmente femenina, Coronado la presenta como la oposición entre el talento y la belleza. Safo confiesa que no es hermosa, pero considera que su genio es un valor aún mayor, un valor que no perece como la belleza física. Pero el talento pierde su valor para ella cuando descubre que Phaon prefiere la belleza. Le ruega a Venus:

Dame atractivos, dame esa ilusoria
Forma y hechizos con tu luz tocados;
¡Y quítenme los Dioses irritados
Mi cítara, mis cantos y mi gloria! (pág. 53)

Aunque Coronado expone el dilema de Safo en términos tomados de una convención que tiene sus raíces en la antigüedad —el contraste entre la carne mortal y la fama inmortal— el contexto de las reacciones de la poesía le dan un nuevo significado. Tanto Mme de Staël como Carolina Coronado construyen la subjetividad femenina basándose en la necesidad de reconocimiento por parte del otro masculino. Dicha subjetividad se elimina en el momento en el que la mujer ya no es corroborada ni deseada como sujeto —es decir, como sujeto hablante, activo, creador de la poesía— sino como objeto, como el cuerpo hermoso preferido por Phaon, o como la muñeca dócil escogida por Oswald.

Ante este tipo de negación, el sujeto poético femenino creado por Coronado en la imagen de Safo responde, como Corinne, con la autodestrucción. A diferencia de los "Cantos", "El salto de Leucades" está narrado en tercera persona. La voz de Safo en primer lugar se hace incomprensible, después desaparece cuando se lanza al vacío "misteriosas palabras murmurando" (pág. 56): "giró un punto en el éter vacilante; Luego en las aguas se desploma y hunde" (pág. 56). Así, incluso cuando Coronado adopta una posición de autoridad recurriendo a una poeta afamada aunque lejana, para hablar de las ambiciones poéticas prohibidas a las mujeres, termina presentando el ahogamiento de la voz femenina en una cultura que niega la subjetividad femenina.

Las *Poesías* de 1843 representan por tanto el surgimiento de una identidad femenina que no corresponde estrictamente a los atributos "femeninos" culturalmente aceptados en los que la persona lírica de Coronado solía refugiarse. De hecho, como hemos visto, muchos de estos primeros poemas exponen un tipo de drama en el que una experiencia femenina reprimida trata de hablar a través de una máscara poética que está conformada de acuerdo con el concepto cultural de la feminidad. Esta lucha contra el ahogamiento de la voz femenina tocó la fibra sensible de lectoras como Vicenta García Miranda y Encarnación Calero de los Ríos (véase capítulo 2). Tras la publicación y la favorable acogida de su libro, Coronado definió su proyecto más claramente como el de expresión del dolor y la frustración que experimentaban las mujeres dentro de la función que la sociedad les había asignado.

Carolina Coronado nunca publicó el poema que Hartzenbusch decidió no incluir en la colección de 1843. Sin embargo, una parte importante de los poemas que escribió en los años siguientes siguieron muy de cerca el modelo de aquel poema suprimido, describiendo explícitamente la experiencia femenina como una experiencia de sufrimiento y represión. El discurso ambiguo, dual, de los poemas de flores fue sustituido por una poesía más directa que expresaba el conflicto y la dualidad mediante imágenes explícitas de la experiencia femenina.

Entre 1844 y 1847, años en los que Coronado estaba en contacto con un buen número de otras mujeres poetas que acababan de empezar a publicar (la hermandad lírica expuesta en el capítulo 2), muchos de los poemas que publicó en la prensa trataron de forma muy directa el tema de la opresión de las mujeres. Aunque las correcciones de estos poemas para la edición de las *Poesías* de 1852[11] eliminaron algunas alusiones tópicas, quedaron lamentos apasionados acerca de la posición subordinada de la mujer. Por ejemplo, "A Lidia", fechado en 1845 dentro de la edición de 1852, comienza así:

Error mísero error, Lidia si dicen
Los hombres que son justos, nos mintieron,
No hay leyes que sus yugos autoricen.

¿Es justa esclavitud la que nos dieron
Justo el olvido ingrato que nos tienen? (pág. 100)

En las imágenes y los ecos intertextuales incluso de poemas no dirigidos a periódicos de mujeres ni a otras poetas se entremezclan referencias menos explícitas a esta opresión social.

En el poema que concluye la sección de cantos dirigidos al hermano menor de la poeta, Emilio, cantos aparentemente tiernos pero tácitamente resentidos, encontramos una elaboración particularmente fuerte de un rasgo fundamental de la expresión de la experiencia femenina en la poesía de Coronado. El poema, titulado "Último canto", utiliza una imagen relacionada con el juego del niño para representar las limitaciones que ahogan la voz poética de la autora:

[11] Un buen ejemplo de este proceso es "A la señorita doña Encarnación Calero de los Ríos", publicado primero en *El Pensil del Bello Sexo* en 1846 y luego revisado y publicado en la colección de 1852 como "A Elisa".

Cuando aspira todo el viento
Que circula en su fanal,
El insecto que aprisionas
En su cóncavo perece
Si aire nuevo no aparece
Bajo el cerrado cristal. (pág. 30)

La rima *fanal-cristal* y la idea del aprisionamiento en cristal suponen una referencia intertextual de un pasaje clave de *El diablo mundo* de Espronceda, publicado en 1842, unos cuatro años antes de la fecha del poema de Coronado. El protagonista de Espronceda, Adán, compara su situación —deseo de lo que está fuera de su alcance— con la del pez dorado que está en una pecera. "¿Vistes aquel pez dorado / Que en tu casa en un fanal, / Breve lago de cristal, / Da vueltas aprisionado?" (pág. 266), le pregunta Adán a La Salada, su amante, añadiendo que así como el pez dorado parece desear romper el cristal para disfrutar del mundo que ve al otro lado, él también desea hacer cosas que no sabe cómo hacer posibles. Más adelante, La Salada, que parece representar un principio femenino de sensatez opresivo, le dice a Adán que si escapara de su propio elemento, él, como el pez, moriría. Coronado modifica significativamente esta figura esproncediana del deseo prometeico romántico. En su poema la voz femenina no amenaza con que el hecho de sobrepasar las fronteras traiga como resultado la muerte, sino que anuncia las consecuencias asfixiantes del aprisionamiento impuesto a las mujeres. Para Espronceda el fanal representa los límites metafísicos de la condición del hombre; para Coronado representa las coacciones impuestas por la sociedad que ahogan la vida espiritual del las mujeres.

El aspecto particularmente interesante de "Último canto" es que se trata de una reelaboración de la poesía anterior de Coronado. Hace una prisión del *locus amoenus* que había proporcionado a la poeta de la colección de 1843 un escape del círculo doméstico. En este poema, los recintos silvestres de 1843 se presentan expresamente como análogos al fanal:

Celebré de mis campiñas
Las flores que allí brotaron
Y las aves que pasaron
Y los arroyos que hallé,
Mas de arroyos, flores y aves
Fatigado el pensamiento
En mi prisión sin aliento
Como el insecto quedé. (págs. 30-31)

Incapaz de explorar el mundo mayor —"Mar, ciudades, campos bellos" (pág. 31)— la poeta encuentra que el círculo limitado de su inspiración poética "femenina" anterior es claustrofóbico. Asociando metoními-

camente el insecto del fanal con la abeja que antes había representado los límites del proyecto poético femenino, la poeta declara, "Agoté como la abeja / De estos campos los primores" (pág. 31).

Ahora no desea conceder poderes poéticos de altos vuelos a los hombres exclusivamente, sino que se ve a sí misma como un águila:

Tal ansiedad me consume,
Tal condición me quebranta,
Roca inmóvil es mi planta,
Águila rauda mi ser...
¡Muera el águila a la roca
Por ambas alas sujeta;
Mi espíritu de poeta
A mis plantas de mujer!—
Pues tras de nuevos perfumes
No puede volar mi mente. (pág. 31)

La oposición entre el ser alado y el apegado a la tierra que había representado una oposición de sexos en la poesía anterior, se transforma aquí en la tensión íntima que constituye la subjetividad lírica femenina en la poesía de Coronado de 1844 en adelante. El yo femenino se debate entre sus poderes de creación y aspiraciones, y su condición social de mujer.

Si bien "Último canto" presenta una imagen clave del sujeto femenino, el desenlace que expone de la tensión entre el deseo y las limitaciones, la muerte del águila, el ahogamiento de la poeta, no refleja la tendencia predominante de las *Poesías* de 1852. Los poemas que tratan explícitamente de la subjetividad suelen acentuar la necesidad de autoexpresión, incluso en contra de la oposición social. En "Cantad, hermosas", uno de los poemas de 1845 dirigido a otras mujeres poetas, Coronado asocia el silencio que se había impuesto a las mujeres con el ahogamiento:

Aquellas mudas turbas de mujeres,
Que penas y placeres
En silencioso tedio consumían,
Ahogando su existencia
Su viva inteligencia,
Su ardiente genio, ¡cuánto sufrían! (pág. 97)

Reconoce con gratitud que el hecho de escribir y publicar poesía le ha permitido romper su círculo claustrofóbico:

¡Oh, cuánto es más dichosa el alma mía
Desde que el arpa fría
Sus hondos concentrados sentimientos!
¡Oh, cuánto alivio alcanzo,
Desde que al aire lanzo,
Con expansión cumplida, mis acentos! (pág. 98)

Así pues, una imagen de posibilidades de expansión se opone a todas las imágenes de constricción o confinamiento que Coronado asocia con la experiencia femenina: "Expansión cumplida" se refiere no sólo al hecho de escribir sino a la publicación, a la comunicación, y al reconocimiento público de la creación propia. Los "hondos concentrados sentimientos" reprimidos no constituyen el sujeto del discurso poético de Coronado; en vez de ello, se estancan ("los pensamientos oprimidos / ... ulceran los sentidos" [pág. 98]), alienan al sujeto de sí mismo, como en el caso de la muda Rosa Bianca. Sin embargo, la ansiedad que le produce la hostilidad de su cultura ante las escritoras, no le permite a Coronado terminar este poema, que invita a las mujeres a escribir y publicar, con esta simple declaración de la necesidad de la actividad creativa de las mujeres. En sus últimas estrofas reconoce la preocupación paternalista por la "pureza" femenina aconsejando a las mujeres "sin inocencia y sin virtudes" que no escriban.

Al reconocer que las mujeres de la época de Coronado tenían la oportunidad de publicar, a diferencia de las mujeres de las épocas anteriores, "Cantad, hermosas" hace pensar que en la tensión entre el impulso creador y la condición femenina interviene la historia. De hecho, la poesía escrita después de 1843 pone de manifiesto la creciente preocupación de Coronado por los desarrollos históricos (en una serie de poemas fechados en 1848, por ejemplo, reflexiona sobre los desórdenes revolucionarios de ese año en casi toda Europa) y por cómo afectaban a las mujeres. Los miembros masculinos de la familia Coronado intervinieron en la lucha por la reforma liberal que había conseguido cambios significativos en las estructuras legales y políticas españolas; Carolina también simpatizaba profundamente con el liberalismo (Muñoz de San Pedro, pág. 21). Sin embargo, en sus obras, al comparar los logros históricos del liberalismo con la opresión y la supresión de las mujeres, que tanto había denunciado, en más de una ocasión el resultado fue una crítica feminista del liberalismo que tenía mucho en común con la que Gómez de Avellaneda presentaba en *Sab*.

Un poema notable, escrito en un estilo satírico que sin duda sorprendió a quienes asociaban su poesía a las flores y las aves, pone de manifiesto esta crítica pidiendo a las mujeres qué es lo que la revolución liberal ha hecho por ellas. "Libertad" comienza con una visión escéptica de los hombres que se regodean:

Risueños están los mozos
gozosos están los viejos
porque dicen, compañeras
que hay libertad para el pueblo. (págs. 71-72)

A continuación pasa a exponer el punto de vista femenino sobre el triunfo político de la causa liberal:

> *¡Libertad!* ¿qué nos importa?
> ¿qué ganamos, qué tendremos?
> ¿un encierro por *tribuna*
> y una aguja por *derecho?*
> *¡Libertad!* ¿de qué nos vale
> si son los tiranos nuestros
> no el yugo de los monarcas,
> el yugo de nuestro sexo?
> . . . .
> *¡Libertad!* ¡ay! para el llanto
> Tuvímosla en todos tiempos
> con los déspotas lloramos
> con tribunos lloraremos. (pág. 72)

La ironía a que da lugar la contraposición de la experiencia femenina de opresión, que no ha sido mitigada, con la retórica de progreso, pone en evidencia las afirmaciones complacientes del liberalismo. A la insistencia en que "igualdad hay en la patria, / libertad hay en el reino", la poeta contesta:

> Pero os digo, compañeras,
> que la ley es sola de ellos,
> que las hembras no se cuentan
> ni hay Nación para este sexo. (pág. 72)

Este último verso repite el procedimiento retórico que a lo largo del poema cuestiona el pretendido significado universal de la terminología liberal: la soberanía nacional, concepto fundamental de los programas políticos liberales, no existe para el sexo al que no se conceden derechos ni representación en el ámbito político. La ironía de Coronado, aligerada por los suaves ritmos y las sutiles asonancias del romance, apunta con gran precisión a la marginación de las mujeres en el avance histórico del liberalismo español.

En un poema posterior, "En el castillo de Salvatierra", Coronado volvió al tema de la relación de las mujeres con la historia. Este poema reivindica para la poeta mujer el escenario desde el que los poetas románticos, desde Wordsworth ("Tinturn Abbey") hasta Hugo ("A Louis B."), habían emprendido sus meditaciones sobre el universo, la historia, y el yo, un escenario que incluye ruinas históricas y una altura desde la que observar el mundo. "¿Por qué vengo a estas torres olvidadas?" (pág. 64) pregunta la poeta en el primer verso del poema. El viejo castillo no le inspira reflexiones sobre el pasado imperial de España ni sobre un patriotismo renovado, como le sucedería a un hombre; en vez de ello, se dirige a los espíritus de los an-

tiguos reyes visigóticos que podrían habitar aún las ruinas y les pregunta por las mujeres, esclavas tanto de los moros como de los señores feudales, que regaban las torres con sus lágrimas. No es cierto, pregunta,

> ¿que tras tantos siglos de combate
> Que empedraron de fósiles la tierra
> Subo a la misma torre de la Sierra
> Aún a pedir también nuestro rescate?
> ¡Ay! Que desde aquellas hembras que cantaron
> Gimiendo, como yo, sobre esta almena,
> Ni un eslabón los siglos quebrantaron
> A nuestra anciana y bárbara cadena. (pág. 64)

Al considerar las ruinas del castillo y la anciana ciudad que se extiende bajo ellas la evidencia lúgubre de que la historia no ha cambiado "la eterna condición de nuestras vidas" (en el contexto, el referente de "nuestras" es inconfundiblemente "nosotras las mujeres") la poeta desvía su atención de la historia, hacia una trascendencia personal representada por la arrogante proximidad que se da entre la torre y el cielo.

Identificándose con las palomas que viven en la torre, la poeta afirma que "[n]o pudo el mundo sujetar mis alas, / He roto con mi pico mis prisiones. / ...Yo libre y sola... /Vengo a juntarme al campesino bando / Para vivir con vuestra libre enseña" (pág. 64). A primera vista, esta afirmación puede interpretarse como una inversión provocadora de la imagen del águila en "Último canto", su espíritu poético aferrado a la roca de la condición histórica inevitable de las mujeres. Sin embargo, el sujeto femenino no puede asumir inequivocamente el deseo presuntuoso de liberarse de la opresión social y de sobresalir por encima de los demás. El paso de la contemplación de una realidad histórica dolorosa a una fantasía de libertad espiritual, da lugar a un cambio de tono: la angustiosa identificación de la poeta con el sufrimiento de las mujeres a lo largo de los siglos da paso a una extravagancia y a una ironía cada vez mayor, en el momento en que expone su fantasía de evasión. Su identificación con la libertad de altos vuelos de las aves va haciéndose cada vez más grandiosa hasta que culmina en las siguientes estrofas:

> Por cima de las nubes nos hallamos,
> ¡Libertad en el cielo proclamemos!
> Las mismas nubes con los pies hollamos
> Las alas en los cielos extendemos.
> ¡Bajes hasta el profundo mis cadenas,
> Circule en el espacio el genio mío,
> Y haga sonar mi voz con alto brío
> La libertad triunfante en mis almenas! (pág. 64)

Esta visión del yo poético femenino que se libera de la historia y se convierte en la voz de la libertad que la historia le ha negado queda invalidada inmediatamente. El siguiente verso indica que una tormenta que se acerca ha conducido a la hablante de la torre a un refugio cercano. Cuando estalla la tormenta en torno suyo, pide a Dios que la salve de las alturas, "porque ya creo / Que le falta a mi orgullo fortaleza! ... Porque estoy aquí sola y: ¡tengo miedo!" (pág. 64). Así, la segunda parte del poema, que describe cómo la fantasía soberbia de trascendencia va seguida de un deseo mediocre de seguridad, cuenta la historia de los deseos de la poeta con una ironía que choca desconcertantemente con el tono de reivindicación feminista con el que comienza el poema. Coronado adopta la perspectiva de los críticos paternalistas como Hartzenbusch y Deville y trata la aspiración a una libertad sublime de la imaginación y a un espíritu creativo —considerados admirables en el yo romántico masculino— como insostenibles para el yo femenino.

Sin embargo, "En el castillo de Salvatierra" no nos deja con las meras contradicciones de la ambivalencia de la postura de Coronado ante la liberación de la mujer, ya que la representación de la tormenta nos obliga a localizar la fuente de ese temor que le hace retroceder, en la interiorización de una historia machista. A medida que la tormenta se va descargando a su alrededor, la narración de la poeta va adquiriendo carácter de alucinación; la torre se separa de la tierra y se convierte en una representación simbólica de la rabia fálica:

La torre estalla desprendida a trueno—
La sierra desaparece de su planta—
La torre entre las nubes se levanta
Llevando el rayo en tonante seno.
El terrible fantasma hacia mí gira—
Tronando me amenaza con su boca—
Con ojos de relámpago me mira—
Y su luz me deslumbra y me sofoca.
El rayo está a mis pies y en mi cabeza;
Ya me ciega su lumbre, ya no veo. (pág. 64)

Este fragmento dramático, intenso, con torres, rayos cegadores, moviliza las imágenes culturales fundamentales del falo y de la castración. La autoridad y el poder masculinos, desde el punto de vista de la poeta, adquieren el aspecto de un dios furioso que castiga su orgullo, poniendo en marcha la castración que había osado ignorar al tratar de alcanzar el poder poético sublime reservado a los hombres. No es de extrañar que tenga miedo y que retroceda: los rayos machistas se descargan tanto dentro de su cabeza, en su concepto de ella misma, como en sus pies.

Por lo tanto, el poema del Castillo de Salvatierra nos proporciona un contexto de la imagen repetida, de la tensión entre las raíces y las alas, que caracteriza la subjetividad de la poeta. Las aspiraciones que tiene de volar, de ser libre, de alcanzar la trascendencia poética son impedidas por el peso muerto de la condición social e histórica de la mujer, condición que forma parte de su psique tanto como el anhelo de ascender. Aunque en poemas como "Libertad" y "En el castillo de Salvatierra" Coronado da a entender que la posición de subordinación de las mujeres ha cambiado muy poco a pesar del pretendido progreso de la civilización occidental, otros poemas estudian cómo la corriente de la historia afecta las formas en las que la poeta experimenta su existencia. En "La flor del agua" vuelve a la metáfora mujer/flor para elaborar una visión de las tensiones agonizantes que su propio siglo había impuesto a las escritoras. En su primera versión *(El Genio,* febrero de 1845), este poema estaba dedicado a Robustiana Armiño, poeta que acababa de presentarse en la escena literaria: la flor del lago representa una experiencia colectiva, una subjetividad compartida.

El poema comienza como los primeros poemas de flores de Coronado; las cinco primeras estrofas explican con empatía el modo de existencia de la flor del lago, cuya cabeza es empujada por las aguas en contra de sus raíces, que están ancladas en el fondo del lago:

Ni el agua que sus pies ata
Sostiene a la débil flor,
Ni deja, en sus olas presa
Que vaya libre flotando,
Quiere que viva luchando
Siempre en continuo temblor. ("La flor", pág. 194)[12]

Sin embargo, a diferencia de los primeros poemas, "La flor del agua" establece inmediatamente el vínculo metafórico entre la flor y la mujer: *"Robustiana,* flor del Lago, / ... / Has venido en mala hora / Con tu lira y tu pasión" (pág. 194). Después la poeta describe por qué la mujer contemporánea debe vivir como la flor del lago:

Que las cantoras primeras
Que a nuestra España venimos
Por solo cantar sufrimos
Penamos por sólo amar.
Porque en la mente quimeras
De un bello siglo traemos
Y cuando este siglo vemos
No sabemos dó bogar. (pág. 194)

[12] He decidido tomar las citas de la versión publicada en *El Genio* y no de la versión recogida en las *Poesías* de 1852. Aunque las dos versiones son muy cercanas, la última, al eliminar las referencias específicas a Armiño, atenúa el carácter inmediato de la dedicación del poema a otra poeta.

Como las mariposas que salen del capullo demasiado pronto, explica en las siguientes estrofas, las mujeres de hoy luchan por sobrevivir en un ambiente poco propicio que no conocerán las generaciones futuras. El poema parece dar a entender que las espectativas de un mundo mejor que la impulsan a despegar de sus raíces tienen posibilidades de cumplirse. El problema para la poeta y sus hermanas es que están suspendidas en una tensión inevitable entre dos mundos.

El sujeto poético individual atrapado en esta atadura no puede resistir la tensión. Como hemos visto en los poemas examinados hasta ahora, cuando la poeta se presenta como sujeto singular, uno de los polos es derrotado y sucumbe ante el empuje del otro; normalmente es el águila la que muere aferrada a la roca, la mujer atemorizada la que suprime su espíritu poético ambicioso. Sin embargo en "La flor del agua" el sujeto lírico es plural, "nosotras" no "yo". La conclusión del poema encuentra un antídoto para la perpetua ansiedad de la flor del agua, que es consciente de que se encuentra en una situación histórica que no puede resolverse:

Mas escucha, no estás sola,
Flor del agua en el riachuelo:
Contigo en igual desvelo
Hay florecillas también,
Que reluchan contra la ola,
Que vacilan, que se anegan,
Que nunca libres navegan
Ni en salvo su barca ven.
Pero enlazan sus raíces
A la planta compañera
Y viven en la ribera
Sosteniéndose entre sí.
Y cual ellas más felices
Desde hoy serán nuestras vidas
Si las pasamos unidas,
Hermana, las dos así. (pág. 195)

Este poema expresa líricamente el carácter distintivo del apoyo mutuo que caracterizaba a la hermandad lírica de la década de los cuarenta, el grupo de poetas principiantes que se animaban unas otras en su correspondencia privada y elogiaban las obras publicadas de las demás. Coronado, espíritu guía de este grupo, convirtió en parte de su construcción poética del sujeto femenino, su aprecio de la solidaridad de las mujeres en el sufrimiento.

Por lo tanto, la poesía escrita después de 1843 pone de manifiesto lo que estaba latente, semioculto, en su obra anterior: la hablante lírica de los poemas de Coronado es a la vez águila y abeja. A pesar del gesto de renuncia en uno de los primeros sonetos "A mi tío Pedro Romero", la poeta no desea ceder a sus colegas masculinos todo el territorio poético de lo

sublime, de la historia, la política y la ética, como tampoco puede extirpar el alcance del deseo correspondiente de la subjetividad que es a la vez motivo y resultado de su actividad poética. Ambición, autoafirmación agresiva, conciencia de la injusticia, deseo de aventura, desdén, ira: todas estas emociones que el concepto de *ángel del hogar* rechazaba como no naturales e impropias de las mujeres, están presentes de una forma u otra en el yo poético elaborado en la poesía de Coronado. Pero lejos de sencillamente ignorar las presiones culturales e históricas a las que las mujeres estaban sujetas —presiones que conformaban a las mujeres como sujetos— las duplicó en la estructuración fundamental de su voz poética y su imagen textual. En la poesía de Coronado, la opresión del ideal femenino contemporáneo puede reconocerse en el afeminamiento de los modelos poéticos de la tradición predominantemente masculina, por una parte, y en la imagen constante de la fuerza represiva de la condición femenina, por otra. La tensión entre ambas fuerzas, entre el impulso de un anhelo poético de experiencia, conocimiento y logros, y las limitaciones impuestas por la socialización femenina, se convirtió en el rasgo constitutivo de la subjetividad de la poeta. En este sentido, el yo poético de Coronado es, como el de Gómez de Avellaneda, un yo fragmentado, víctima de las contradicciones entre el concepto romántico del sujeto individual y soberano, y el concepto de la diferenciación sexual en el siglo XIX.

7

Negación del yo

Cecilia Böhl y *La gaviota*

El profundo compromiso de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado por crear un espacio para las escritoras dentro del mundo literario no fue compartido por todas las mujeres de talento e intereses similares. Mientras que estas escritoras pioneras se enfrentaron de un modo u otro al ideal de la mujer doméstica, aunque sin rechazarlo completamente, otra opción que podían elegir las mujeres era tratar de escribir desde la posición que les había sido asignada por el concepto cultural de feminidad. El proyecto de construir un sujeto femenino de la literatura dentro de las fronteras prescritas para el ángel doméstico fue, sin embargo, inevitablemente contradictorio, como lo demuestra el caso de Cecilia Böhl, conocida por el público como Fernán Caballero.

Las paradojas de la actitud de Böhl se ponen de manifiesto en hechos concretos de su relación con la actividad literaria. A pesar de que fue la primera escritora que publicó una obra en la prensa romántica, se oponía rotundamente a la participación de las mujeres en la producción literaria. Cecilia, que desde una edad muy temprana[1] había escrito privadamente para entretenimiento de sus familiares y amigos, protestó cuando vio una de sus historias, "La madre, o el combate de Trafalgar" publicada en un ejemplar de 1835 del periódico romántico *El Artista*. En una carta a los editores en la que insistía en que no publicaran más obras suyas, asegura-

[1] Herrero (págs. 169-173) expone evidencias, debidas a diversos viajeros que acudieron a Sevilla, según las cuales familiares y amigos leyeron y celebraron los manuscritos de Cecilia Böhl entre 1828 y 1835.

ba que su madre les había enviado el manuscrito sin consultárselo a ella y explicaba que sus propias convicciones le prohibían publicar obras suyas:

> [T]engo por íntimo convencimiento que el círculo que forma la esfera de una mujer, mientras más estrecho, más adecuado a su felicidad y a la de las personas que la rodean, y así jamás trataré de ensancharlo... [N]o sólo no he pensado jamás en escribir para el público, sino que es mi sistema, tanto en teoría como en práctica, que más adorna la débil mano de una señora la aguja que no la pluma. (Valencina, pág. 45)

Aunque la aprobación de Böhl de una ideología que confinaba a las mujeres a un ámbito estrictamente doméstico parece estar basada en la creencia del carácter "natural" de la diferenciación sexual, el siguiente párrafo de su carta ofrece la explicación contradictoria de que la separación de las esferas del hombre y de la mujer es consecuencia de las prácticas sociales masculinas: "La severidad e intolerancia del *sexo fuerte* es la que ha creado la opinión general de ser incompatibles las calidades domésticas y las inclinaciones literarias" (Valencina, pág. 45). Concluyendo que en semejante situación ninguna mujer sensible arriesgaría su paz doméstica por las equívocas ventajas de una fama literaria, Böhl explica que su actitud ante la actividad literaria de las mujeres es más bien una cuestión de conveniencia que un principio absoluto.

El hecho de que en 1849 Cecilia Böhl invirtiera su posición, al menos en la práctica, y comenzara a publicar rabiosamente —cuatro novelas en un año— pone de manifiesto el cambio que se había producido en la opinión pública en menos de una década, gracias a Gómez de Avellaneda y a la hermandad lírica. La intolerancia masculina y la severidad hacia las escritoras no era ya tan implacable como en 1835. Mientras que la celebridad de Carolina Coronado había eliminado cualquier duda de que una mujer podía publicar literatura y seguir siendo respetable, los ejemplos de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Angela Grassi demostraban también que las mujeres podían ganar dinero con sus obras. Para Cecilia Böhl, recientemente arruinada por su tercer marido y siempre temerosa de la opinión pública, la demostración de la aceptación social de la actividad literaria de las mujeres, y de los beneficios económicos que podía reportar, fue determinante, y la balanza de su decisión terminó por inclinarse en favor de la publicación de los manuscritos que había acumulado a lo largo de los años. Sin embargo, este cambio en la práctica no fue acompañado de un replanteamiento del concepto de la diferenciación sexual que conformaba su obra, en la que defendía, en flagrante contradicción con su propio ejemplo, la doctrina de la subordinación de la mujer y su confinamiento a la esfera doméstica.

La identificación de Cecilia Böhl con los valores encarnados en *el ángel del hogar* como imagen de la plenitud femenina la sitúan en directa oposición a las elaboraciones románticas del yo que adoptaron y modificaron Gómez de Avellaneda y Coronado. De hecho, las novelas que Böhl publicó en 1849 pueden interpretarse como intentos de desacreditar las ideas románticas del yo y la revolución cultural de la que formaban parte. Sin embargo el enemigo al que se oponía se insinuaba en el núcleo mismo de sus obras, contradiciendo y subvirtiendo sus ideas más queridas. Este proceso es especialmente significativo en *La gaviota,* la primera de las novelas publicadas en 1849 y la más ambiciosa como representación y condena de la revolución cultural.

Fronteras sociales como ataduras dobles

Incluso después de haber publicado muchas novelas y de haberse convertido en una figura literaria establecida, aclamada incluso más allá de las fronteras españolas, Cecilia Böhl continuó insistiendo en que la literatura debía reservarse a los hombres. "La pluma, como la espada, se hizo para la fuerte mano del hombre" (Montesinos, *Caballero,* pág. 109), escribió en 1857 a Juan Eugenio Hartzenbusch, quien, no convencido de que la literatura fuera una prerrogativa exclusivamente masculina, fue mentor y agente de Böhl como lo había sido de Carolina Coronado. A pesar de su insistencia en esta idea, Böhl no sólo utilizó la pluma sino que la esgrimió agresivamente en la guerra de las ideologías políticas, pues sus novelas antiliberales fueron consideradas por muchos contemporáneos provocaciones del ala derecha[2]. Con el fin de adaptarse simbólicamente a la definición de la diferenciación sexual, Böhl adoptó el seudónimo de Fernán Caballero, con la intención de establecer una distinción radical entre la personificación masculina de su actividad literaria y Cecilia Böhl, la mujer. "Yo daría mi vida", escribió diez años después de publicar su primera novela, "por haber podido lograr el que mis escritos y mi persona quedasen tan separados como la noche y el día!" (Montesinos, *Caballero,* pág. 111). Aunque resultó imposible no desvelar el secreto de su identidad personal, ella insistió en que la correspondencia referida a su obra se remitiera a Fernán y rechazó entrevistas e intervenciones públicas en nombre de Cecilia Böhl. Las cartas privadas que firmaba como Cecilia critican y ridiculizan a Fernán, como si fuera una persona independiente y de otro sexo[3]. Esta negación a revelar la falsedad de su diferente identidad como escritora demuestra la profundidad del temor de Cecilia Böhl a transgredir las fronteras que su cultura le imponía al ámbito de la actividad femenina. Incapaz de rechazar su vocación de escritora y a pesar del miedo al recha-

---

[2] Iris Zavala expone las luchas entre intelectuales liberales y conservadores a propósito de las novelas de Böhl (págs. 123-166).

[3] Por ejemplo, escribió a Hartzenbusch en 1850, "¿[C]onque Fernán se ha atrevido a pegar a V? Esto es una infamia y un atrevimiento del que no tenía noticia Cecilia que desde ahora intitulará a ese zoquete Fernán *no* Caballero" (Montesinos, *Caballero,* pág. 112).

zo social, se decidió por la fragmentación: para negar el haber transgredido las fronteras de su sexo, se dividió en dos.

Las circunstancias de la vida de Böhl ayudan a explicar porqué el conflicto con las definiciones de los roles sexuales era más grave para ella que para otras escritoras de la época. El desacuerdo en cuanto a los derechos de la mujer fue en su caso un problema familiar, manifestado en las tensas disputas entre su padre, que detestaba a las mujeres intelectuales, y su madre, cuya vocación de intelectual parecía incontenible. Antes de casarse, Juan Nicolás Böhl trató de eliminar las inclinaciones de su prometida hacia el estudio y el debate, alegando el tradicional argumento de que la actividad intelectual corrompía a las mujeres: "Nunca he conocido a una mujer en la que la más leve superioridad intelectual no haya engendrado alguna otra deficiencia. El día que quemes *Los derechos de la mujer* [de Mary Wollstonecraft] será un gran día para mí" (Herrero, pág. 39). Una vez que se hubieron casado, Francisca Larrea no pareció dispuesta a seguir adaptándose a las expectativas de su marido. Böhl se quejaba a su suegra de la independencia de su esposa (Carnero, págs. 80-81).

Esta situación conflictiva probablemente desconcertaba a la joven Cecilia: todo parecía indicar que sus padres estaban unidos por un afecto profundo, a pesar de diferencias significativas, y su separación durante muchos años de matrimonio fue debida no tanto a una decisión de vivir separados como a que no fueron capaces de llegar a un acuerdo sobre dónde vivir. Cecilia se quedó con su padre durante la separación y conscientemente adoptó su punto de vista sobre las mujeres y sobre su madre, con quien tuvo unas relaciones más bien tensas. Sin embargo, podemos interpretar como identificación reprimida con las ambiciones intelectuales de su madre, la decisión que Böhl tomó más tarde de publicar su obra, cumpliendo así los planes que Francisca había previsto para su hija cuando hizo publicar un relato breve de esta última en 1835.

Las circunstancias de la vida de Cecilia Böhl la situaban también a ambos lados de unas líneas divisorias que nada tenían que ver con la definición de la diferenciación sexual. No sólo era medio alemana, por su padre, sino que pasó gran parte de sus años de formación en un colegio femenino francés en Alemania. Como consecuencia, su formación cultural fue más bien europea que española. Aunque mantuvo su apasionada identificación emocional con España, nunca llegó a manejar el castellano con la misma soltura con la que manejaba el francés; de hecho escribió casi todas sus novelas en francés, y tuvieron que ser traducidas para publicarse en España. La clasificación social de Böhl fue tan ambigua como su nacionalidad. Su padre, al que adoraba, fue un comerciante muy respetado en Cádiz, ciudad cuya clase media comercial era una de las fuerzas políticas y económicas más progresistas de España en aquel momento. Böhl von Faber, un hombre de sólidas raíces burguesas, soñaba con vivir como un aristócrata hacendado; su intento de hacerlo en una finca que compró cerca de Hamburgo es la razón de que Cecilia residiera en Alemania durante su niñez[4]. De adolescente, Cecilia volvió a España y se introdujo en el medio social de la clase media comercial de Cádiz hasta su segundo matrimonio (su primer marido murió a los pocos meses de la boda) con un rico terrateniente andaluz, cuyo título nobiliario, aunque respetable, era reciente. En la época en la que comenzó a publicar sus obras, se había quedado viuda y se había vuelto a casar, y vivía en una pobreza distinguida, en los márgenes de los círculos aristocráticos en los que antes había sido una figura destacada.

Dado que transgredió de diversos modos las barreras de la nacionalidad y de la clase social, así como las de su sexo, la definición de su lugar en relación a estas categorías es problemática. Su pseudónimo demuestra que además de inventar una identidad sexual ficticia, trataba de definirse también desde el punto de vista de la clase social y de la nacionalidad. Fernán Caballero ocultaba su propio nombre, femenino y alemán, con un nombre nostálgico, aristocrático y español, así como masculino.

Si bien la posición de Cecilia Böhl dentro de la sociedad española —marginal en relación al sexo, la nacionalidad, el lenguaje, ambigua en cuanto a la clase social— explica su temor a transgredir los códigos de su condición de mujer mediante su actividad literaria, también nos proporciona la clave de la fuerza que le movía a seguir escribiendo. Mientras que Avellaneda y Coronado escribían de alguna manera para desarrollar en el lenguaje sus posibilidades de existencia, el sentido de las obras y del pseudónimo de Böhl era fijar simbólicamente su relación ante las categorías que organizaban la sociedad española. Aunque su narrativa, a diferencia de la poesía lírica de las otras dos mujeres, parece centrarse en la sociedad y la naturaleza y no tanto en el yo, lo cierto es que construye la posición del autor de sus obras como un yo alternativo que compensa las inseguridades y contradicciones de su propia existencia social.

Encontrando un lugar en el mundo literario

A causa del carácter profundamente conflictivo de la posición de Cecilia Böhl ante la creación literaria y la publicación de sus obras, el proceso de gestación peculiar de su obra complica la tarea de determinar su postura como escritora con respecto al universo literario. Según Javier Herrero (págs. 333-334), comenzó a escribir breves descripciones de las costumbres locales y de paisajes hacia 1822, al comienzo de su matrimonio con el marqués de Arco-Hermoso, y en 1835, cuando éste murió, había reunido todas estas obras menores en dos narraciones, con extensión

[4] Herrero señala que en Alemania sólo los nobles podían comprar tierras: por esta razón, Juan Nicolás fue adoptado legalmente por sus padrastro, a quien se había concedido un título nobiliario (págs. 46-47).

de novela, que pretendían representar la vida contemporánea española. Si estas novelas —*La familia de Alvarado* y *Elia*— se hubieran publicado cuando se escribieron, no sólo hubieran constituido una innovación en España, sino que, según José Montesinos, hubieran convertido a su autora en "una gran figura en la novela europea incipiente" (Prólogo, pág. 13). Sin embargo, sólo su familia y unos pocos amigos conocían estas obras, que Böhl dejó de lado durante los años difíciles que siguieron a 1835, cuando la muerte de sus padres fue seguida por la de su marido.

Alrededor de 1842 volvió a dedicarse en serio a escribir, componiendo algunas de sus mejores novelas —entre ellas *La gaviota*— a partir del material que había acumulado durante las décadas anteriores. Durante estos años, a medida que fue acariciando la idea de publicar su obra, concibió sus novelas dentro de un marco más ambicioso, el realismo romántico de Balzac. Hacia el final de la década, cuando su impulso creador se había agotado más o menos y sus novelas empezaron a publicarse, Böhl formuló la posición estética defensiva que explicaba la opinión que tenía de su propia obra. Esto significa que los textos publicados de Böhl estaban compuestos en realidad en contextos que por lo general eran muy diferentes del contexto en el que se publicaron. Esa superimposición de contexto ha de tenerse en cuenta a la hora de examinar la posición en la que esta escritora se sitúa dentro del panorama de la literatura contemporánea.

El rasgo inicial de la autopresentación de Böhl como escritora es el habitual en las escritoras del siglo XIX: la modestia. Las primeras palabras con las que se presenta ante el público, en el prólogo de la edición de *La gaviota* en el folletín de *El Heraldo,* son palabras humildes: "Apenas puede aspirar esta obrilla a los honores de la novela... Para escribirla no ha sido preciso más que recopilar y copiar" (Caballero, *Gaviota,* pág. 63)[5]. Sin embargo, estas palabras son más que una expresión de la convencional modestia femenina; insinúan sutilmente su afiliación a una tradición literaria que para ella estaba representada primera y fundamentalmente por sus padres.

Juan Nicolás Böhl había alcanzado cierta notoriedad en la segunda década del siglo como defensor polémico de una versión conservadora del romanticismo alemán, que reconocía valor estético y moral en cualquier cosa que reflejara el *volkgeist* orgánico y tradicional de la España católica. Juan Nicolás, ferviente converso al catolicismo, creía que los intelectuales y los escritores liberales españoles habían perdido el contacto con la cultura nacional que se encontraba en su forma más pura en las creencias, costumbres, leyendas y dichos tradicionales de los paisanos andaluces. La madre de Cecilia Böhl compartía estas ideas y, de acuerdo con sus convicciones teóricas, comenzó a reunir apuntes de información —costumbres, observaciones, cuentos, historias populares— que obtenía en su contacto con los aldeanos y los trabajadores rurales de su entorno. Cuando Cecilia, casada con Arco-Hermoso, se fue a vivir a su finca en un pueblo andaluz, imitó la costumbre de su madre y fue anotando historias y leyendas que oía a las gentes del lugar, o descripciones de escenarios locales, mientras sus impresiones aún eran frescas (Herrero, págs. 306, 309). Entregaba estos apuntes a sus padres, quienes los conservaban[6], prueba de su común compromiso con la cultura y la realidad "genuinas" de España. Así, al afirmar que para escribir su obra no había sido preciso más que recopilar y copiar, Böhl combina su expresión de la modestia femenina con una referencia que convierte su filiación literaria en un acto de devoción filial, literalmente.

Al inscribirse en una tradición familiar que transformaba el romanticismo alemán en la práctica de escribir textos sobre determinados aspectos de la vida cotidiana de la España rural, Cecilia se oponía a las convenciones y a los géneros narrativos que se identificaban con el prometeísmo romántico y el *mal du siècle* que solía acompañarlo. En otras palabras, trataba de presentar alternativas al extremado individualismo de la representaciones románticas de la subjetividad, y en esto se ponía en contra de la corriente principal del movimiento romántico español, como señala Montesinos:

> El suyo es aquel romanticismo alemán cuyo patriarca es Herder, que no se aplica al culto del yo satánico, ni exalta rebeldías de ninguna especie. Todo lo contrario: su norte es el espíritu de la nacionalidad, por ende la comunión de todos los miembros de la nación en un mismo ideal. Ese espíritu... alienta un deseo de unanimidad en que la vida cobra poesía al cobrar virtudes... El rebelde que rompe la cadena no sólo destruye la maravilla de la tradición, y lo que la tradición ha ido creando; se condena a sí mismo a la insatisfacción y a la esterilidad. (Prólogo, pág. 10).

Mientras que Avellaneda y Coronado, aunque no se identificaron abiertamente con la rebeldía prometeica, encontraron apoyo para su deseo de romper las ataduras de la condición de la mujer en la corriente del romanticismo, Böhl basó la justificación de su obra en la oposición a las manifestaciones del individualismo romántico. El padre de Böhl había tratado de implantar en España el otro romanticismo tradicionalista y nacionalista, aunque sin éxito; defenderlo en su obra suponía para ella no un acto de rebeldía, sino una misión filial.

---

[5] La edición de Julio Rodríguez señala variaciones entre la versión seriada de *La gaviota* de 1849, y las dos ediciones siguientes en 1856 y 1861. Todas las versiones coinciden en estas palabras iniciales; las siguientes citas están tomadas de la versión de 1856, ya que la autora consideró que esta era la definitiva.

[6] En una carta a su madre acompañada de dos relatos breves, pedía que dichos relatos se guardaran en el armario en el que su padre guardaba todas sus obras (Herrero, pág. 285).

Cuando Cecilia Böhl habla de su obra, subraya su diferencia del tipo de literatura que denomina "romancesco", término al que da la significación de "romanticismo malo" (Herrero, págs. 329-329)[7]. En el prólogo a *Elia* advierte a sus lectores que la heroína no es el tipo de figura apasionada que está de moda:

> Puede que una mujer que no ama con furor no sea el tipo que llena el ideal que muchos se creían; pero puede también que sea el que prefieran almas menos romancescas y más poéticas; es decir, las que simpaticen más con la verdad y la sencillez, que no con la elevación y energía, a veces ficticia y forzada en las producciones literarias, como en la vida real. (Caballero, *Elia*, pág. 30)

No puede decirse que esta afirmación sea precisamente modesta, ya que pone de manifiesto la superioridad de la autora respecto de los retratos exagerados de las emociones humanas en la literatura "romántica" de la época. Sus repetidos ataques a la exaltación de la pasión irrefrenable en las novelas de la época están claramente orientados a la novela melodramática derivada del Romanticismo que había invadido España y Europa, a través del nuevo procedimiento de comercialización de la literatura por entregas. Si bien la mayor parte de esta novela era de autor masculino, las críticas de Böhl se adaptan con tanta exactitud a las novelas de dos de sus contemporáneas más famosas —Gómez de Avellaneda y George Sand— que es difícil no considerar estas afirmaciones como un esfuerzo por distanciarse radicalmente de una tradición femenina que incluía a *Sab* y *Dos mujeres* en España y a *Indiana* y Lélia en Francia, tradición que consideraba rebelde e impía.

A diferencia de esas novelas forzadas y "venenosas"[8], su obra ofrece verdad y sencillez —la verdad y la sencillez de los modos de vida genuinamente españoles— insiste Böhl, no sólo en el prólogo a *Elia,* sino en la afirmación anteriormente citada de que para escribir *La gaviota* sólo había sido preciso recolectar y copiar. En el prólogo a *La gaviota,* la autora añade, "Al trazar este bosquejo, sólo hemos procurado dar a conocer lo natural y lo exacto, que son a nuestro parecer, las condiciones más esenciales de una novela de costumbres" (págs. 63-64). Con esta afirmación, Böhl transforma su posición de obediencia filial en una posición más afirmativa y personal. Al asegurar que ha creado una mímesis exacta de la vida española a través de lo que considera que es "la verdad de los pormenores", Böhl va más allá que sus padres y se distingue de las novelistas románticas españolas inscribiendo su obra en la vanguardia narrativa europea contemporánea, la novela realista.

[7] Según Herrero (pág. 326 n. 18), J. N. Böhl utilizaba la expresión "romancesco" para referirse a la estética romántica a la que se adhirió. ¿Podemos interpretar la subversión del significado con el que Cecilia utilizó el término como una manifestación de su hostilidad inconsciente ante su padre?

[8] "[L]a tendencia de mis obritas es combatir lo novelesco, sutil veneno en la buena y llana senda de la vida real", escribió en defensa de su obra, publicada en *La ilustración* en 1853. (Citado por Montesinos, *FC* 35).

Böhl expresó estas mayores ambiciones en el momento en el que estaba buscando un editor para *La gaviota* en 1848. Un borrador no terminado de una carta que escribió a Joaquín de Mora, el conocido escritor que traduciría y publicaría la obra, describe la laguna de las letras españolas que pretende llenar con su novela: "[A] nuestra literatura moderna... le falta un género que en otros paises tanto aprecian y a tanta perfección han llevado. Esto es, la novela de costumbres" (Caballero, *Gaviota,* pág. 454). Su novela que "está llena de actualidad... y creo pinta la sociedad del día con exactitud" (pág. 455), proporcionará a España una "novela de costumbres", expresión con la que Böhl tradujo la denominación francesa *roman de moeurs.* Como ha demostrado Montesinos, su concepto de este género se basa en Balzac, a quien cita repetidamente (Caballero, páginas 16-21, 31-35) y llama "el gran padrote Balzac" (pág. 17). Para señalar su devoción por esta nueva autoridad paterna, incluso inserta en el texto de *La gaviota* un diálogo en el que se propone un proyecto narrativo inspirado en la *Comédie humaine.* Como el tipo de novela más apropiado para España, una joven aristócrata propone una serie de "novelas de costumbres":

> Escritas con exactitud y con verdadero espíritu de observación, ayudarían mucho para el estudio de la humanidad, de la historia, de la moral práctica, para el conocimiento de las localidades y de las épocas. Si yo fuera la Reina mandaría escribir una novela de costumbres en cada provincia, sin dejar nada por referir y analizar. (pág. 306)

En la época en la que escribió *La gaviota,* el proyecto de Böhl, inspirado por sus padres, de documentar las manifestaciones populares del espíritu español esencial, se había convertido bajo la influencia de Balzac, en un retrato de los principales rasgos de la sociedad española en su conjunto. Ambas versiones estaban basadas en un concepto antiindividualista de la actividad del escritor; Böhl fue fiel a las actitudes de sus padres en cuanto a que rechazó los productos de la fantasía y de la imaginación creativas como elementos de su proyecto. Sin duda las tesis políticas y morales explícitamente conservadoras de Balzac le convencieron de que prescindiera en sus novelas de las pasiones y las figuras que superaran la realidad. Pero, así como comprendió la pretensión subyacente de las novelas de Balzac de exponer lo real y lo auténtico, adoptó también otro de sus mensajes narrativos que era compatible con su conservadurismo.

En 1845 mientras escribía la versión francesa original de *La gaviota,* Böhl le escribió, en su peculiar alemán, al Dr. Julius, una antiguo amigo de su padre en Frankfurt, "[J]etz schreibe ich immer in franzosischen, ein

roman um die heutige Lage der société zu schildern —diese transicions époque, wo das Alte, von einem unreifes Neues mit Spott verbant wird" 'Ahora estoy escribiendo, como siempre en francés, una novela que describe el estado actual de la sociedad: este periodo de transición en el que lo viejo está siendo sustituido absurdamente por algo nuevo que aún no está maduro' (Pitollet, pág. 288). El modelo de Balzac le proporcionaba la idea del cambio histórico como forma narrativa excepcionalmente abierta, una historia que pudiera explicar, ordenar y absorber la multiplicidad de los fenómenos que componían el cambiante "estado actual de la sociedad". En la medida en que comprendió este objetivo —en seguida veremos el alcance de sus recelos— pudo reclamar una contribución más original a las letras españolas que la que hasta entonces había concebido ninguna de sus contemporáneas. Lo que Fernán Caballero ofrecía a la novela española de novedoso, no era el tratamiento de la vida contemporánea como tema novelístico[9], sino la posibilidad de una narración de la vida cotidiana española basada en una conciencia clara de los procesos más amplios del cambio histórico.

El comentario de Cecilia Böhl a Mora de que sus novelas podían llenar una laguna en la literatura española, no era en ningún sentido una observación inocente. Era bien consciente de que durante más de una década los críticos españoles habían lamentado la ausencia de una novela nativa sobre la vida española. En *"Panorama Matritense"* (1836), el mismo Larra había elogiado a Balzac como genio de la literatura *costumbrista*, apuntando a ese tipo de novela realista como la culminación a la que los apuntes de tipos y costumbres españolas deberían aspirar (2: pág. 240). La preocupación por el hecho de que no surgiera ese tipo de novela se reflejaba en la crítica de *Sab* firmada por P.D. en 1841; el crítico, cuyo artículo llevaba por título "De las novelas de España", argumentaba que esa primera novela presentaba a una escritora capaz de remediar esa laguna genérica de España (pág. 14). Sin embargo, en 1848, el año en que Cecilia Böhl escribió a Mora, el conocido crítico Antonio Neira de Mosquera aún creía necesario exhortar a los novelistas españoles a describir los conflictos que planteaba el cambio histórico en España. En ese contexto, la modestia femenina de Böhl al presentarse ante los lectores de *La gaviota* como mera copista de la realidad española puede leerse inversamente como declaración encubierta de su ambición inmodesta: era consciente de que trataba de traer a las letras españolas un discurso narrativo realista que había obtenido prestigio en toda Europa como representación exacta de la realidad contemporánea.

[9] Rodney T. Rodríguez encuentra un precedente del realismo novelístico en España ya en 1827 con la publicación de *Voyleano* de Estanislao de Cosca Vayo ("Continuity", pág. 60) y destaca novelas escritas en la década de los cuarenta por Antonio Ros de Olano y Jacinto Salas y Quiroga, así como por G. Gómez de Avellaneda, como novelas que se centran en los problemas de la España contemporánea ("Las dos Españas", págs. 192-197).

Es totalmente coherente con la preocupación de Böhl por ser una buena hija del orden machista, el hecho de que creyera que un moralismo didáctico fuera compatible con los objetivos de la observación realista. Defendiéndose de los ataques de un crítico de 1853 en una carta abierta, presentó su reivindicación de originalidad en los términos de su objetivo moral: deseaba introducir en España "una clase de literatura amena que se propone por objeto inculcar buenas ideas en la juventud contemporánea... Esto es hacer una innovación, dando un giro nuevo a la apasionada novela, trayéndola a la sencilla senda del deber y de la naturalidad" (Montesinos, *Caballero*, pág. 35). Así se niega a admitir toda discrepancia entre la ley moral y la experiencia humana real. Esta voluntad de reprimir cualquier cosa que pudiera ofender la ley paterna y machista perjudicaba su proyecto literario sin conseguir excluir de sus obras lo reprimido.

Debería haber quedado claro, tras este examen de las afirmaciones de Cecilia Böhl referidas a su propia obra, que cuando precisaba presentarse explícitamente como escritora ante el público o en su correspondencia personal, creaba una imagen que justificaba la posición que ocupaba en el mundo literario, una imagen cuyas complejidades ponían de manifiesto las peculiaridades y las paradojas de su posición en el mundo social. Dado que rechazaba la idea romántica y profundamente masculina del artista como genio creador, recurrió a su extenso conocimiento de la literatura europea para reclamar precisión en la representación de la realidad, rasgo que estaba comenzando a conferir prestigio literario. Por miedo a que ese cosmopolitismo suscitara dudas en relación a su compromiso con España, destacó su fidelidad a los detalles reveladores del modo de vida nacional. Este gesto también la identificó con los valores de su padre conservador, valores que sin embargo traicionó con sus ambiciones literarias personales. Su insistencia doctrinaria en una moralidad tradicional parecía pensada para compensar su violación de la condena paterna a la actividad intelectual de las mujeres, violación que venía dada por la publicación de su obra y la ampliación del alcance de sus ambiciones estéticas.

Las actitudes mediante las cuales Böhl se presenta a sí misma y justifica su actividad literaria a posteriori, ya se habían manifestado en los textos de diferentes novelas. Algunas de las protagonistas femeninas de Böhl parecen como representaciones imaginarias de un yo fragmentado y truncado por las ataduras dobles de las que ella misma fue víctima, como mujer y como artista.

Elia, novela escrita muy al principio de la trayectoria novelística de Cecilia Böhl[10], aunque no fue publicada hasta después de *La gaviota* en 1849, expone una caracterización firme del ideal de mujer angelical como sujeto de la experiencia novelística. En su prólogo, la autora, perfectamente consciente de que los rasgos que requería este modelo apenas correspondían a los paradigmas de subjetividad a los que los lectores estaban acostumbrados a causa de la literatura romántica, señalaba a sus lectores masculinos la falta de coherencia que existía entre sus expectativas sociales y sus expectativas literarias, y defendía la resistencia de su protagonista a la pasión:

> Esta falta de pasión cuando nace de la mansedumbre del alma, del poder de la razón, de la fuerza e influencia de la religión, de esa delicada modestia femenina que se extiende hasta sobre los sentimientos, es una cosa que, lejos de vituperarla y hallarla poco interesante, deberían los hombres apreciar, teniendo para ellos el atractivo que tienen todos los puntos de contraste con la mujer, y que son justamente los que le dan todo su encanto femenino. (Caballero, *Elia,* pág. 30)

Aquí Böhl expone una teoría de la caracterización basada en la lógica binaria de la definición dominante de los sexos: el carácter femenino se define como pasivo, en oposición a la pasión y a la energía masculinas. Según este concepto, el atractivo de la mujer, ya sea como construcción textual o como atributo personal, depende de su diferencia de las formas masculinas de la subjetividad que conforman el yo romántico.

Para Cecilia Böhl, la ley machista que define la subjetividad de Elia pone de manifiesto una diferencia fundamental entre los hombres y las mujeres: las mujeres deben carecer del deseo que conduce a los hombres a perseguir el conocimiento y el poder. Por lo tanto presenta a Elia como un ser totalmente inocente, incapaz siquiera de concebir la posibilidad de la motivación sexual o egoísta. Efectivamente, posee la transparencia y el altruismo que el romanticismo atribuía al niño. Esta figura, que no es ni insulsa ni gris, es feliz en la naturaleza, en el afecto familiar, en la cultura religiosa que le enseñan en el convento donde es educada. Su ingenuidad infantil se enfrenta al mundo cuando su madre adoptiva, doña Isabel, la saca del convento y la lleva a casa, que es cuando se reune con sus primos —Clara, Fernando, Carlos— que habían sido sus compañeros de clase. Su respuesta a las atenciones de Carlos, que pronto se enamora apasionadamente de ella, no conlleva ningún rasgo de sexualidad. De hecho, el narrador se molesta en dejar claro que la pasión de la declaración de amor de Carlos disgusta a Elia: desvía la mirada y da un paso atrás en "un primer e instintivo movimiento de desvío" (pág. 109). Sin embargo, incapaz de imaginar que su antiguo compañero de juegos pudiera sentir o expresar nada digno de desconfianza, Elia acepta la proposición de matrimonio con perfecta naturalidad, como extensión natural de su afecto infantil. La narración subraya además la diferencia entre la pasión sexual de Carlos y el amor puro, casi fraternal de Elia, en una escena que se propone demostrar cómo mientras Carlos es atormentado por los celos, ella no puede comprender siquiera la existencia de ese sentimiento.

Elia es tan incapaz de la ambición terrenal como lo es de la pasión sexual. Cuando se extiende la noticia de que Carlos tiene intención de casarse con Elia, la gente empieza a considerar que Elia es "presumida" (pág. 128), que aspira a superar su posición —aunque ha sido adoptada por la rica Isabel, es una huérfana de padres desconocidos— para casarse con la familia más noble de Sevilla, los Orreas. Cuando su hijo le informa de que no cancelará su compromiso de boda con Elia, la madre de Carlos, la autoritaria doña Inés, llega a la misma conclusión: "Voy... a desengañar a la osada que se ha atrevido a admitir juramentos insensatos...; voy a disipar sus ilusiones locas" (pág. 134) declara la marquesa enfurecida al salir en busca de Elia. Pero la supuesta intrigante es inocente del tipo de interés material que los demás le atribuyen; no es consciente de la importancia que la sociedad da a las diferencias de rango. Por lo tanto, no comprende que Carlos tema la reacción de su madre y desee mantener el compromiso en secreto durante un tiempo, ni Carlos es capaz de explicárselo honestamente. Cuando la madre de Carlos le expone a Elia la significación social de la enorme distancia que separa el nacimiento de Elia —es hija de un bandido— del de Carlos, la joven desecha sin dudar la idea de casarse con Carlos.

Sin embargo, si bien es cierto que Elia representa un ideal de pureza femenina, también refleja un rasgo de su autora que transgrede la norma del *ángel del hogar:* Elia, como su creadora, escribe, es autora de un poema que le presenta a su madre adoptiva. En un intento de solucionar el conflicto entre su vocación de escritora y el ideal femenino que representa, Böhl construye un episodio que legitima la actividad creadora de Elia como el producto no de un deseo autoexaltante sino de un amor filial altruista. Con motivo del santo de doña Isabel, Elia sorprende a todos los presentes ofreciéndole a su madre, junto con un ramo de flores, un breve poema de agradecimiento basado en un modelo religioso. Los asistentes, que estaban dispuestos a burlarse de sus versos, los encuentran encantadores, y están de acuerdo con doña Isabel en que "son tan sencillos, tan ingenuos y tan dulces como tú" (pág. 77). Por tanto la narración insinúa que la literatura que refleje el espíritu sinceramente abnegado del ángel doméstico no puede violar las normas de la modestia femenina. De hecho —y en ello reconocemos un síntoma de las ambiciones reprimidas de Böhl— el valor estético de los versos de Elia, tan espontáneos y naturales

[10] Herrero argumenta que hubo de terminarse antes de 1835 (pág. 333).

como "un ramito de florecitas del campo" (pág. 78), es considerado por algunos de los presentes superior al de la oda presentada por el intelectual francófilo don Narciso Delgado, que se convierte en blanco de la sátira que hace la autora de los seguidores de la moda francesa. De hecho, la narración concede a la inocencia femenina de Elia una autoridad de la que ella no es consciente, cuando contesta tímidamente, aunque con una fe firme, a los ataques de don Narciso al catolicismo.

La ley de la estructura novelística, basada en el proceso temporal y la experiencia acumulada, no puede permitir que una protagonista como Elia conserve la inocencia prístina de que da muestras al comienzo. Aunque la pureza infantil de Elia no se corrompe en ningún momento por el erotismo de la pasión de Carlos, prueba la fruta del árbol del conocimiento cuando el secreto de su origen le es revelado por la marquesa, madre de Carlos. El pecado original de la historia familiar de Elia es el crimen de su padre bandido y la amante de éste, que dio a luz sin estar casada y murió. El hecho de que Elia se reconozca como hija del pecado significa que es consciente de la existencia del deseo erótico destructivo y de la corrupción de su propia carne. Como reacción ante este descubrimiento se insulta a sí misma. Se tira a los pies de su madre adoptiva, humillándose a sí misma:

> ¡Soy la despreciable hija de un bandolero, de un padre que me abandonó! ¡Yo no soy digna de que me deis el dulce nombre de hija! ¡Llamadme esclava, señora! ¡Yo serviré a vuestros criados si no desdeñan mis servicios! (pág. 140)

A continuación cae inconsciente y se sume en una agitación mental que casi acaba con su vida. Sale de su estado de delirio con la firme resolución de renunciar a Carlos: una vez que ha dejado de ser inocente, en el sentido de que ahora es consciente del pecado, decide ser virtuosa. Esta virtud abnegada y generosa es puesta a prueba y confirmada por un encuentro casual con su padre bandolero, herido de muerte en una posada en la que ha sido hecho prisionero. En vez de huir de esta encarnación ensangrentada de la depravación, le ofrece consuelo y perdón en sus últimos momentos, aceptando así su identidad y su deber como hija suya.

Cuando el bandolero moribundo confirma que Elia es su hija, queda claro que Böhl ha invocado el paradigma narrativo del cuento de la Cenicienta sólo para hacer comprender a sus lectores que lo rechaza. E incluso a pesar de que la historia no ofrezca una anagnórisis definitiva que demuestra la nobleza de la joven pura y que le permita casarse con su príncipe[11], un desarrollo posterior de la trama nos insinúa esta posibilidad.

[11] Sin embargo, este tipo de trama se convertiría en el más habitual de la novela española que exaltaba el ángel doméstico, como señala Andreu (pág. 80). *La cruz del olivar*, de Faustina Saez de Melgar, publicada en *El Correo de las Modas*, 1867, es un ejemplo excelente de este paradigma.

Descorazonada por el sufrimiento de su querida hija, la madre adoptiva de Elia cae enferma y muere, dejando a Elia como heredera universal, y desheredando a sus sobrinos, los hijos de la marquesa. Todos asumen entonces que Elia se casará con Carlos, satisfaciendo así las leyes del verdadero amor y la herencia económica. Sin embargo Elia, que ahora ya conoce su destino, toma otra determinación: pronuncia sus votos en el convento en el que se había educado y deja su fortuna en un depósito, con la intención de que pase a la familia Orrea después de su muerte. Al subvertir las normas de la novela popular para llegar a este desenlace de la historia del *ángel del hogar*, Böhl de hecho saca a su protagonista del núcleo del círculo doméstico de la familia patriarcal. Da la impresión que la caracterización novelesca del ideal machista de la feminidad ha tomado un giro curioso, potencialmente subversivo.

La temática superficial de la novela indica que hemos de interpretar la respuesta de Elia ante el descubrimiento de sus orígenes como prueba de su humildad típicamente femenina, su voluntad de subordinar sus deseos a la autoridad de una jerarquía social correcta. Defiende a la marquesa de los vituperios de doña Isabel por haberle descubierto el secreto del origen de Elia, llamándola "la digna madre que vela sobre la honra de su casa y de su estirpe" (pág. 162). Tampoco doña Isabel critica el objetivo de la marquesa de evitar el matrimonio de Carlos y Elia, aunque está enfurecida por el cruel comportamiento de la marquesa ante Elia. Así pues, un sistema de valores rígido hace que en la novela el matrimonio de Carlos Orrea y la hija de un bandolero sea imposible. Sin embargo, en otro nivel la narración deja claro que la decisión de Elia de renunciar al matrimonio y entrar en el convento es el rechazo consciente de una situación a la que no desea someterse. En su entrevista final con Carlos, justo antes de pronunciar sus votos finales, le dice: "Carlos, ¡rápida fue la ojeada que eché al mundo! pero fue lúcida; ¡y la repercusión la he sentido en el corazón! La sensatez, a falta del dedo de Dios, me trazaría la senda que debo seguir" (pág. 206). Una vez que descubre la existencia del deseo y sus efectos destructores, no duda en su decisión de retirarse del mundo ante la posibilidad de caer en la corrupción, no sólo como sujeto de deseo, sino como objeto de deseo.

Lo que a primera vista parece ser docilidad ante la estructura machista, en otro nivel es rechazo a someterse a la ley que convierte a las mujeres en objetos del deseo masculino. Como imagen del sujeto femenino, Elia lleva a cabo la única forma de autodefinición posible dentro de las limitaciones que la ideología de Böhl le impone al deseo femenino: aleja la posibilidad de convertirse en objeto de la mirada masculina, retirándose al convento. Efectivamente, la elección de Elia recuerda a la de un conocido precedente novelesco, Mme de Clèves, en la medida en que su retiro del mundo, aunque no se opone frontalmente a las estructuras machistas del deseo, apunta implícitamente a un deseo de algo diferente. Nancy K. Miller argumenta que la decisión que adopta la heroína de Mme de Lafayette

de no casarse con Nemours, el hombre al que ama, y de retirarse de la vida de la corte, representa una victoria femenina, "una desviación de la dialéctica del deseo", "una nueva versión del erotismo" (pág. 39). Por esta razón, Miller considera que *La Princesse de Clèves* es un ejemplo de literatura femenina que oculta un impulso de poder en su tratamiento del tema de lo erótico: "una fantasía de poder que revisaría la gramática social en la que las mujeres nunca son definidas como sujetos; una fantasía de poder que desprecia un intercambio sexual en el que las mujeres sólo pueden participar como objetos de circulación" (pág. 41). La venerable tradición española a la que Böhl recurre, la tradición del enclaustramiento femenino, les proporciona a las mujeres españolas los medios para llevar a cabo esa fantasía al menos parcialmente. Como señala Electa Arenal, en "la cultura semiautónoma" del convento, "las monjas encontraron un modo de ser importantes en el mundo, al elegir vivir fuera de él" (pág. 149).

El gesto de la renuncia de Elia es exactamente una expresión disimulada de este tipo de ambición: considerada por el mundo como demasiado baja para ser la novia de Orrea, demuestra que desde el punto de vista de unos determinados valores también es demasiado elevada —en pureza y espiritualidad— para el matrimonio. La esencia de sus afirmaciones finales a Carlos es que el mundo no es lo suficientemente bueno para ella, que al retirarse de él, no renuncia a la felicidad sino que la asegura. El final de la narración subraya la superioridad de Elia en una especie de apoteosis:

> Elia, inspirada, llenos de santas lágrimas sus ojos, se presento a la vista de Carlos divina como una aparición bajada de altas regiones y pronta a volver a subir a ellas ....Carlos se postró y apoyando su inclinada cabeza sobre los hierros de la reja, exclamó: —¡Comprendo, por mi desgracia, demasiado tarde, ...que hay seres, cuyas almas arden como divinas antorchas en las tinieblas, como faros en la noche, que están tan elevados que los profana una pasión, y que solo se deben amar sobre la tierra como se aman los ángeles en el cielo! (pág. 208)

Al construir una imagen del yo femenino ideal, Cecilia Böhl conduce implacablemente al *ángel del hogar* hacia una identificación total con uno de sus modelos, la Virgen María. Al trascender el legado del pecado original, la carnalidad del cuerpo, Elia se convierte en un ser puramente espiritualizado que, como la Virgen, escapa de la economía sexual y reproductora a la que el ángel doméstico estaba obligado a servir, siendo puro y abnegado, pero no incorpóreo. De este modo Elia encuentra un modo de adaptarse al ideal machista que en realidad representa un triunfo sobre el deseo masculino.

Pero la alternativa de Elia, el "otro" mundo por el que rechaza el amor machista y el matrimonio, ¿está tan desprovisto de carga libidinosa como puede dar a entender esta analogía con la Virgen? La elección de Elia en favor del mundo enteramente femenino del convento, aunque es ciertamente un rechazo de las formas de sexualidad masculinas, corresponde al

deseo de un amor materno no conflictivo que está en el origen de sus acciones y de sus emociones más fuertes a lo largo de la novela. En vista de la opinión de la reciente crítica feminista de que la fantasía de la relación simbiótica preedípica de la niña con su madre desempeña un papel crucial en gran parte de la literatura moderna de las escritoras occidentales[12], es interesante señalar que *Elia* resulta ser una novela que trata predominantemente las relaciones maternales. Sólo tres de los encuentros narrados están protagonizados por Elia y Carlos; el resto gira en torno a las relaciones entre Elia y las tres figuras maternales que sustituyen a la verdadera madre de Elia, que murió de parto: doña Isabel, su madre adoptiva; María, su nodriza; y la marquesa, su tía adoptiva y su "futura" suegra. En cualquier caso, la historia de los orígenes de Elia abarca no sólo los aspectos del crimen y la sexualidad destructiva masculina, sino también un amor materno enriquecedor que trasciende las barreras sociales y naturales: la historia de cómo Isabel adoptó un bebé abandonado y lo educó como si fuera suyo. Los vínculos que unen a Elia y a su madre adoptiva, y a Elia y a su anterior nodriza son tan fuertes como cualquier vínculo imaginable entre una madre y su hija biológica; muchas escenas de la novela muestran la intensa ternura maternal de las mujeres mayores, y el amor alegre y profundo que Elia siente por ellas.

La tristeza de Elia tras la muerte de doña Isabel se expresa conmovedoramente como rechazo de las expresiones piadosas y tópicas que cabría esperar de un ángel doméstico. Cuando un visitante le ofrece el consuelo convencional —"¡Cuántas penas y males le ha quitado Dios llevándosela para sí!"— Elia contesta, "¡Y cuántas felicidades y dulzuras a mí!". El visitante, sorprendido por lo poco que Elia oculta cuánto le cuesta aceptar la muerte de su madre, exclama:

> —¡Pero, hija, si ya no tiene remedio!
> —¡Pues ese, ese es el dolor que parte mi corazón! —exclamó Elia, hundiendo su cara en el cojín del sofá, mojado de lágrimas. (pág. 177)

La serena resignación de Elia ante su separación de Carlos no tiene nada que ver con la sensación de pérdida profunda y concreta que experimenta ante la muerte de su madre. Sólo su deseo de estar en el convento en el que se había educado, otro mundo maternal femenino, era comparable con su deseo de estar con su madre y María. Al principio de la novela, cuando vuelve a casa del convento, asegura a doña Isabel que aunque está llorando, "no quiero separarme de usted nunca, nunca. Pero —iré a ver a

---

12 Me refiero a una tendencia de la crítica feminista angloamericana que, aplicando las ideas de la revisión feminista de Nancy Chodorow de la teoría psicoanalítica, así como las investigaciones de Adrienne Rich y Dorothy Dinnerstein del vínculo entre madre e hija, se centra en las representaciones textuales de las relaciones madre-hija y otras relaciones entre mujeres. Véase Judith Kegan Gardiner, págs. 133-135

las madres a menudo, ¿no es cierto?" (pág. 61). Así, es perfectamente coherente dentro de su orientación emocional que cuando la muerte le priva de su adorada madre adoptiva, Elia vuelva a sus otras madres en el convento, llevándose a María consigo.

El lenguaje con el que Elia describe ese otro lugar por el que abandona el mundo está tomado del discurso religioso. Es una cumbre, afirma, alejada de la tierra pero cercana del cielo, "en donde se reunirán todos los corazones amantes en el amor celestial y perfecto, que es la bienaventuranza" (pág. 208). Sin embargo los términos en los que Elia representa su visión de la felicidad beatífica parecen igualmente aplicables a una imagen de unión entre madre e hija, una vuelta a la perfección envolvente y serena del útero. Por tanto, Cecilia Böhl crea en Elia, sin salirse de las limitaciones del deseo femenino características del *ángel del hogar*, una imagen positiva de la mujer como sujeto de un deseo que, como el de Mme de Clèves, sencillamente evita la dialéctica de la sexualidad, apuntando a un momento anterior o posterior a la simbiosis indiferenciada con lo materno.

Como creación de una imagen del yo en el espacio simbólico de la literatura, la caracterización de Elia resolvía muchos de los conflictos de la propia Böhl. Al tiempo que satisfacía sus ambiciones inconfesadas mediante la trascendencia espiritual de Elia ante todo lo que le rodea, Böhl reflejaba su sumisión a la ley machista en la modestia y la pureza de su heroína. En un nivel más profundo, la piedad filial y religiosa irreprochable de Elia le servía a Böhl como disfraz eficaz de su rechazo, tal vez inconsciente, del orden paterno y su sueño de una alternativa materna. En cualquier caso, Elia no podía funcionar como imagen de sujeto escritor femenino, pues representaba el rechazo, por parte del sujeto femenino, del mundo de las prácticas comunicativas y políticas en el que Böhl estaba inmersa a causa de su actividad literaria, aunque no fuera su intención inicial publicar. Es decir, como construcción simbólica, Elia representaba una solución imposible para los dilemas de Böhl como sujeto femenino; en último término Elia se define mediante su ocultamiento ante la mirada masculina, mientras que su autora queda atrapada, en el acto mismo de escribir, por su preocupación ante el juicio masculino.

En último término, Elia es además la protagonista paradójica de un tipo de narración que se justifica a sí misma —como pretendía Cecilia Böhl— como copia del mundo histórico real. Desde el comienzo, la novela está basada minuciosamente en la historia española contemporánea y en la observación detenida de la sociedad de Sevilla. El primer capítulo es una presentación de Sevilla y de las dos grandes señoras, doña Isabel y la marquesa, durante la celebración en dicha ciudad de la vuelta de Fernando VII al trono español después de la derrota de Napoleón. El fin de la Guerra Napoleónica pone en marcha la acción, pues la vuelta de Carlos y su hermano, que han sido soldados del ejercito español, es lo que motiva la decisión de Isabel de sacar a Elia del convento. Los acontecimientos históricos van difuminándose a medida que se desarrolla la historia de Elia, pero una buena parte de la narración constituye una observación detallada de los modos, las costumbres y el habla en el interior de las grandes casas de Sevilla, así como en los campos y pueblos del entorno. Los valores y actitudes de la aristocracia conservadora de Sevilla se describen con especial precisión; explican un giro fundamental en la trama —la firme oposición de la marquesa a la boda de Carlos y Elia— y confirman la voluntad de Elia de respetarlos.

Sin embargo, una vez que Elia atraviesa su apoteosis simbólica en el penúltimo capítulo, su esquema de valores espiritual sustituye los valores del mundo histórico y social que hasta entonces han desempeñado un papel importante en la novela. El último capítulo, en el que se resume la suerte que correría posteriormente el clan de los Orrea, pone en evidencia los valores sociales trascendidos por la visión espiritual de Elia: la historia de los Orrea, estrechamente vinculada a la historia de España de luchas civiles y crisis en la década de los veinte y de los treinta, muestra el rápido declive de la familia hasta el punto de la extinción. La madre afligida de los dos últimos vástagos, muertos en bandos opuestos de la guerra civil de los treinta, encuentra únicamente en el convento de Elia una visión del mundo que no le conduzca a la locura. Así, la historia, la sociedad y la experiencia en el mundo, se desvanecen como referentes significativos en una narración que finalmente es dominada por la trascendencia idealizada de Elia.

Elia condujo a su autora a un punto muerto. Movida por los complejos impulsos que dieron lugar a su vocación literaria, Cecilia Böhl se vio obligada a encontrar un modo alternativo de presentar al sujeto femenino en su obra para poder continuar su proyecto novelístico. El producto más notable de esta necesidad fue la protagonista de *La gaviota,* que es al igual que su autora una transgresora del ideal femenino representado por *Elia.* Mientras que Elia no escribía más que ocasionalmente por ejemplo, para expresar su amor a su madre, el rasgo definitorio de María Santaló, el personaje principal de *La gaviota,* es su vocación de artista, de cantante en este caso. Al igual que otras artistas heroínas del siglo XIX, como Aurora Leigh y Corinne, María encarna el conflicto sexo/vocación de su autora. Sin embargo, a diferencia de estas proyecciones más positivas, posee un gran parecido con los personajes monstruosos que Gilbert y Gubar señalan en las obras de las escritoras inglesas del mismo siglo, no como heroínas sino como imágenes negativas de la rebeldía femenina a través de la cual "las autoras femeninas expresan su propia fragmentación, su deseo de aceptar y rechazar a la vez las normas de la sociedad machista" (pág. 78). Dado que las contradicciones de la autorrepresentación simbólica de la novelista convergen en una protagonista de esta naturaleza, la figura problemática de María Santaló está en el centro de las correlaciones que el texto en conjunto establece entre unas cuantas convenciones y mitos sociales. Y estas correlaciones, a su vez, condicionan el éxito de las propias ambiciones artísticas de Cecilia Böhl: su deseo de iniciar un tipo de novela realista en España.

La elaboración de un anti-yo: Marisalada

El personaje femenino principal de *La gaviota* se convierte en una artista de éxito: como la autora misma a raíz de la publicación de la novela. La gaviota del título es la hija de un pescador de un pequeño pueblo andaluz. Se casa con Stein, el amable doctor alemán que, al atenderla en una enfermedad infantil, había descubierto su talento musical y le había enseñado a cantar. El Duque de Almansa, impresionado por su voz, es su protector en Sevilla y Madrid, donde pronto se convierte en una estrella de la ópera. Pero su gloria termina a consecuencia de un affair amoroso con un torero famoso. Al final, una vez que ha perdido voz, marido, amante y protector, vuelve a su pueblo. De este modo, las mismas preocupaciones que obligaban a Cecilia Böhl a utilizar un pseudónimo masculino se expresan como rechazo de la ambición y el egoísmo antifemeninos que habían conducido a María Santaló a entregarse a su carrera musical. El procedimiento característico de Böhl de presentar simultáneamente transgresión, negación y sometimiento da lugar a un personaje novelístico peculiar, una protagonista inspirada en tipos literarios heterogéneos y a menudo discordantes.

La trama de la novela convierte la historia de María esencialmente en una fábula didáctica sobre el lugar adecuado para las mujeres. Al adoptar esta pauta moralizante en su novela, Böhl sigue el ejemplo de muchas escritoras de su época[13], que, como observan Gilbert y Gubar, justificaban su propia andadura en el territorio prohibido de la literatura como un intento de "inspirar en otras mujeres el respeto a las responsabilidades sociales y morales de sus tareas domésticas" (pág. 153). Los aspectos más obvios de la caracterización de María se derivan de su función como transgresora cuya experiencia demuestra la fuerza de las leyes morales que viola. Desde el comienzo la narración presenta su carácter como carente de feminidad, menoscabado por el orgullo frío que se pone de manifiesto en su primera reacción ante las indicaciones del doctor para tratar su enfermedad: "La muchacha... lanzó una mirada díscola a Stein, diciendo con voz áspera —¿Quién me gobierna a mí?" (Caballero, *Gaviota,* pág. 166). Esta idea básica a partir de la cual se desarrolla su caracterización, está en oposición al ideal positivo encarnado en la Duquesa de Almansa que, a diferencia de la espiritual Elia, es un verdadero ángel doméstico:

[13] Por ejemplo, Mme de Genlis en Francia, y Fanny Burney y Maria Edgeworth en Inglaterra.

> Hija afectuosa y sumisa, amiga generosa y segura, madre tierna y abnegada, esposa exclusivamente consagrada a su marido, la Duquesa de Almansa era el tipo de la mujer que Dios ama, que la poesía dibuja en sus cantos, que la sociedad venera y admira y en cuyo lugar se quieren hoy ensalzar *esas amazonas,* que han perdido el bello y suave instinto femenino. (págs. 362-363)

Las reglas de este sistema de valores, un resumen sucinto de la definición de la diferenciación sexual dominante que examiné en el capítulo 1, han sido todas violadas por María al final de la novela: como esas Amazonas a quienes la autora condena, busca los placeres y las glorias del mundo público, dejando las tareas domésticas a su marido y a su padre.

Este hecho se pone de relieve especialmente en una secuencia en la que alternan la descripción de los mayores triunfos de María en Madrid y la narración de cómo su padre moribundo la llama en vano. La supuesta responsabilidad de María ante la muerte de su padre se evidencia por el hecho de que el anciano cae enfermo de pena el día en que se va de su pueblo natal. Dentro del esquema férreo de Böhl, la mujer poco femenina no es exclusivamente mala hija; es necesariamente una Amazona, una parricida. El hecho de que María se niegue a someterse a los hombres a quienes está vinculada socialmente, les ocasiona, simbólicamente, la muerte: su padre, su marido y su amante mueren a consecuencia más o menos directa de su comportamiento.

En una fábula moral, el transgresor debe ser castigado. En consecuencia, María es puesta en su sitio, literalmente. Las inversiones aleccionadoras se llevan a cabo de un modo sumamente revelador. La sexualidad de María, inevitablemente masoquista a pesar de su posición orgullosa y obstinada ante el mundo, es lo que desencadena a su perdición. La visión obsesivamente negativa de la sexualidad, que sólo se había insinuado en la historia del nacimiento de Elia —en el retrato de su madre moribunda y desamparada y su padre criminal— está mucho más elaborada aquí[14]. Pepe Vera, el torero, es el único hombre que motiva una respuesta sexual en María. Aunque inicialmente lo que despierta el interés de ésta es su valerosa actuación en el ruedo (pág. 288), Pepe consigue romper la armadura de su frialdad insultándola (pág. 359). El affair de María con el matador se presenta como una lucha salvaje de voluntades, pues la Amazona sólo puede concebir el amor como combate. Furiosa y humillada tras una expresión de orgullo, María accede, sin ninguna razón clara, a una serie

[14] Montesinos, el lector más brillante y más perspicaz de Cecilia Böhl, observa a propósito de su renuente fascinación por lo erótico: "Cuando se ha leído con gran atención a esta autora, y yo creo haberlo hecho, acaba uno por convencerse de que vivió obsesionada —yo diría negativamente, pero lo mismo da— por ese nuevo erotismo que se ha apoderando de la nueva literatura, y al que ella, a pesar de todos sus escrúpulos, no sabía hurtarse" (Prólogo, pág. 17).

de requerimientos mediante los cuales Pepe trata de demostrar su dominio. Insiste en que cante ante sus amigos en una taberna aunque está enferma. El desastre se produce como consecuencia directa de su sumisión, pues su marido y su protector descubren su adulterio y la abandonan cuando está delirando a causa de la fiebre que la deja sin voz. Pepe por supuesto muere en el ruedo.

Esta lección moral tiene un regusto desagradable: dado que María no elige libremente subordinar su voluntad a los hombres protectores a los que le une su deber, sufre las consecuencias de su propia sexualidad, que se presenta como respuesta masoquista a la insistencia brutal del torero en el dominio masculino. Como respuesta al tabú cultural contra el deseo femenino, Carolina Coronado y Gertrudis Gómez de Avellaneda, también presentaban la sexualidad femenina como fuerza autodestructiva, pero no esencialmente como un deseo de humillación. Así, los conflictos más complejos de Cecilia Böhl en relación a la identidad femenina dan a su presentación de la mujer la cualidad sumamente particular del desprecio de sí misma.

La perdición de María implica la necesidad de obligar a las mujeres a aceptar el rol femenino tan "venerado y admirado" por la sociedad, y en este sentido pone en evidencia la exaltación del narrador del lugar que ha de ocupar la mujer. El cambio final que sufre María, aunque es formalmente un ejemplo satisfactorio de justicia poética, también lleva implícito en su contenido específico, un cuestionamiento del atractivo del rol asignado a la mujer. La justicia retributiva de esta novela no le permite a María morir de su enfermedad, sino que decreta que termine en el lugar que le corresponde: en su pueblo natal, casada con el barbero al que una vez despreció, cuidando de su casa, y criando niños como tenía que haber hecho desde el principio. Al negarle a su protagonista el honor que podría haberle proporcionado una muerte trágica, Böhl desarma intencionadamente el paradigma romántico que mitifica al héroe incluso en su derrota. A diferencia de la dignidad trágica de una muerte romántica, el destino de María se describe como un infierno cómico; delgada, pálida, descuidada, rodeada de niños, está condenada a escuchar los desafinados trinos de su segundo marido, que se cree un gran tenor. Pero la moraleja a la que se llega se contradice a sí misma: si el lugar "privilegiado" de la mujer no se acepta voluntariamente, se impone de todos modos como castigo.

La estructura irónica de la trama proyecta la sombra de la ambivalencia del código firme de la diferenciación sexual que propone la voz narrativa. Es posible que Cecilia Böhl se propusiera defender el orden machista condenando la intrusión de su protagonista en el territorio masculino, pero en la caracterización de María como artista, se percibe un matiz de identificación positiva lo que demuestra que es la imagen de un yo que Böhl no podía aceptar ni rechazar plenamente. Es significativo el hecho de que el narrador nunca insinúe que el talento de María no justifique sus aspiraciones. Desde el comienzo, cuando los trinos espontáneos de María cautivan

al idealizado alemán, Stein, hasta el final, cuando su juicio musical es tratado como indiscutible, se induce al lector a creer en la superioridad de su talento y de sus logros musicales. Dentro del esquema ideológico de esta novela, no se puede ser a la vez una buena mujer y una buena artista. María no tiene hijos mientras se ocupa de su carrera, como si su arte absorbiera las energías que tenían que estar reservadas a la función de la maternidad. Sin embargo, la innegable vocación de cantante de María, introduce un elemento perturbador en el sistema de valores de la novela, creando una apertura mediante la cual se afirma un conjunto de valores contradictorios.

Los puntos de la novela en los que sale a relucir una consideración positiva de María ponen de manifiesto que su caracterización como artista de talento está alimentada por los mismos mitos románticos del yo, expresiones de la revolución cultural, en contra de los cuales Cecilia Böhl se había situado explícitamente, defendiendo la jerarquía social tradicional y la definición cultural de los sexos. Böhl representa en María la fantasía individualista que se había extendido en la novela como mito dominante de la época a partir del Romanticismo: la historia de un individuo de talento cuya superioridad es finalmente confirmada por una sociedad reacia. En vez de modificar esta figura prometeica para adaptarla al sujeto femenino, como había hecho Gómez de Avellaneda, Böhl pone a su protagonista en esta imagen como mal ejemplo que da validez al código tradicional antiindividualista de la conducta femenina. Sin embargo el mito del genio opera como norma positiva en los episodios referidos al talento de María. Por ejemplo, al escuchar la música de la flauta de Stein, María muestra una pasión intensa que desmiente su comportamiento frío y que despierta la extraordinaria devoción y admiración de personajes positivos como Stein y el duque de Almansa. Así, el duque, que encarna la nobleza de clase y de alma (pág. 91), la considera superior: "Sus ojos son de aquellos que sólo puede mirar frente a frente un águila... En cuanto a su voz,... es demasiado buena para perderse en estas soledades" (pág. 244). Aunque el asentimiento instantáneo de María ante esta última observación se convierte en una evidencia más de su egoísmo y su orgullo, este gesto también la identifica con los Lucien de Rubemprés de una novela anterior del siglo XIX, aquellos jóvenes provincianos que se propusieron lograr la fama en la metrópolis. El ascenso de María al estrellato desde este punto de la historia deja bien claro que es una encarnación literaria de esa aspiración burguesa de ascenso social y éxito en la competencia a la que corresponde el mito romántico.

También podemos señalar aquí la influencia de la versión femenina del mito prometéico en la caracterización de María Santaló como artista. Como estrella de la ópera aclamada y carismática, María es una versión del arquetipo de genio femenino de Mme de Staël. Pero mientras que Corinne sólo puede alcanzar su triunfo en Italia, la idealizada utopía del valor artístico, el camino hacia la gloria de María Santaló parte de un con-

texto novelesco que se refiere explícitamente a una hegemonía política variable en una sociedad que se va modernizando lentamente. Böhl, por supuesto, da un tratamiento negativo a esa búsqueda desafiante, desde el punto de vista de la política sexual y de clase. Al presentar a María como un ejemplo, no sólo de insubordinación sino también de la aspiración perturbadora de la clase media a imponer su talento sobre la nobleza de sangre, la autora justifica el orden machista y feudal mediante la caída en desgracia de la cantante. La estructura narrativa característica de la fábula moral de transgresión y castigo asegura que en María la conjunción de genio y ambición con el sexo femenino hace que su deseo de ascenso social parezca más absurdo de lo que hubiera parecido en un protagonista masculino.

Aún así, la vinculación de tipos —artista y mujer— en el personaje de María era potencialmente tan subversiva de la definición cultural de los sexos como lo era la más positiva fusión de los dos tipos en las imágenes del yo femenino dentro de las obras de Avellaneda y Coronado. De hecho, la propia ambivalencia no confesada de Cecilia Böhl ante el concepto machista de la feminidad le impedía expresar claramente una valoración puramente negativa del significado de esta conjunción de elementos en la construcción de su personaje principal. La primera actuación de la chica de provincias ante un público aristocrático en un salón de Sevilla es significativa a este respecto. La narración subraya el hecho de que María es consciente de los murmullos maliciosos que su tez oscura y su vestido inadecuado despiertan entre el público, y describe con admiración la confianza en sí de la protagonista en su situación dolorosa. El despegamiento anteriormente descrito como dureza se convierte aquí en "inalterable calma y aplomo" (pág. 396). Con la sangre fría de un héroe romántico masculino, se niega a sentirse intimidada por sus supuestos superiores y les toma la medida en el acto. Ellos, confundidos por las apariencias, no tienen la suya. Mientras María se prepara para su actuación, los párrafos de la narración, enfáticos, de una frase, destacan las diferentes posturas de desprecio, indiferencia y escepticismo entre el público, intensificando así el siguiente pasaje culminante:

> Pero apenas se alzó la voz de María, pura, tranquila, suave y poderosa, cuando pareció que la vara de un conjurador había tocado a todos los concurrentes. En todos los rostros se pintó y se fijó una expresión de admiración y de sorpresa. (pág. 338)

En este episodio, ni siquiera la autora parece poder romper el hechizo del mito de Corinne, tal y como se canaliza en la obra de otra escritora romántica, George Sand. Este pasaje recuerda claramente —tal vez inconscientemente— a un episodio similar en la obra *Consuelo* de la novelista francesa, otra historia de una estrella de la ópera española. Consuelo, también, sorprende al público con las muestras carismáticas de su talento

cuando se pone a cantar: "Pero ¡qué maravillosa transformación se había producido en la joven, que instantes antes estaba pálida y atemorizada!... Su mirada tranquila no expresaba ninguna de esas pasiones triviales que aspiran al éxito ordinario. Había en cambio algo grave, misterioso y profundo... que suscitaba respeto" (citado en Moers, pág. 189). Aunque la insistencia de *La gaviota* en condenar y quitar importancia a su prima donna convierte a la novela en lo contrario a *Consuelo,* evidentemente Böhl no puede mantener su distanciamiento censurador de la fantasía del triunfo de la artista femenina[15]. A la luz de las tesis explícitamente conservadoras de Böhl, es igualmente sorprendente que parte de la carga emocional de este episodio sea el resultado de la humillación de una aristocracia arrogante y el triunfo del talento y el sentimiento de igualdad de una chica común. Aunque la novelista atacó ostensiblemente la perspectiva tanto de las amazonas como de los burgueses advenedizos, no pudo excluirlos de su texto como tampoco pudo eliminarlos de sí misma.

El uso del símil de la varita mágica para indicar el poder irresistible de la voz de María relaciona lo excepcional y lo masculino (imagen fálica) con el poder sobrenatural, y por tanto indica la presencia de otro modo novelístico. Las fórmulas del melodrama, tomadas del discurso del romanticismo y reelaboradas por medio de un héroe satánico, habían triunfado claramente en la novela popular así como en el drama[16]. Su efecto se basaba en oposiciones en general motivadas sencillamente por alusión a un esquema de energías sobrenaturales opuestas: el bien y el mal. Aparecen rasgos de procedimientos melodramáticos en el retrato de María, que posee un carisma que no se debe sólo a su talento artístico: por ejemplo, el contraste entre su comportamiento distante y sus golpes de pasión intensa que hacen que el duque compare su mirada con la de un águila. La relación entre María y la fuerza de voluntad y energía reprimida del yo romántico del melodrama se establece cuando las miradas de María y del torero se cruzan en la corrida y descubren que son almas gemelas. En este punto se produce un cambio en la perspectiva narrativa; el narrador que a través del episodio ha presentado la corrida como un acto salvaje reconoce ahora que

[15] Böhl rechazó insistentemente la consideración de que Sand era un precedente de su obra. Montesinos cita el siguiente comentario sobre *Lélia* de una carta escrita por Böhl en 1842: "[E]s la obra más descocadamente mala que he leído, de bello lenguaje y bellos trozos, pero cuyo fondo es de un cinismo asqueroso. Si el talento superior de esta mujer sirve para escribir semejante libro, digo: gracias a Dios que me ha hecho negrito" *(Elia,* pág. 15).

[16] Véase Andreu (págs. 44-49) para una explicación de este proceso en unos términos ligeramente diferentes. David Gies documenta la importancia preponderante del melodrama en el teatro (págs. 65-80). Ferreras analiza la estructura del argumento de un número considerable de novelas por entregas desde el punto de vista de su fundamento en las estructuras duales del bien contra el mal, mientras que la acción se deriva de lo que denomina "triángulo melodramático": héroe, villano, víctima (femenina) (págs. 257-60). Eco señala las connotaciones sobrenaturales de estos personajes (como Superhombre o Satán) para reforzar su efecto.

en verdad, Pepa Vera había estado admirable. Todo lo que había hecho en una situación que le colocaba entre la muerte y la vida, había sido ejecutado con una destreza, una soltura, una calma y una gracia, que no se habían desmentido ni un solo instante. (pág. 288)

Así pues cuando Pepe Vera entra en la novela lleva consigo el encanto atribuido a la elaboración de la fantasía popular en la novela por entregas, y la narración de la relación de María con él sigue en muchas ocasiones los clichés sensacionalistas de dicha novela: "[L]as miradas terribles de Pepe Vera la fascinaban, como fascinan al ave las de la serpiente" "A todo me atrevo yo por vengarme!" (págs. 391, 393).

Como procedimiento para controlar y subordinar el modo melodramático, el narrador desacredita intencionadamente las imágenes utilizadas para describir la pasión de María: "Aquellos amores parecían más bien de tigres que de seres humanos. ¡Y tales son, sin embargo, los que la literatura moderna suele atribuir a distinguidos caballeros y a damas elegantes!" (pág. 393).

Con estos procedimientos Böhl se proponía "combatir lo novelesco, sutil veneno" (véase nota 8 del capítulo 7). Sin embargo, a pesar de estas intenciones decorosas, la energía emotiva del lenguaje melodramático a veces se afirma por encima de otros significados[17]. La descripción de María mientras observa cómo Pepe se enfrenta al toro fatídico cae de lleno en el registro de la novela por entregas:

> María amaba a aquel hombre joven y hermoso, a quien veía tan sereno delante de la muerte. Se complacía en un amor que la subyugaba, que la hacía temblar, que le arrancaba lágrimas; porque ese amor brutal y tiránico, ese cambio de afectos profundos, apasionados y exclusivos, era el amor que ella necesitaba. (pág. 418)

Este pasaje proyecta una ambivalencia tensa, casi disonante, sobre la pasión de María: a pesar de alusiones despectivas a las inclinaciones masoquistas de María, la primera frase y la referencia a los "afectos profundos, apasionados y exclusivos" parece despertar nuestra simpatía por un auténtico amor aciago, potencialmente heróico. Pero no es más que un lapso momentáneo. Un par de capítulos más adelante, en la conclusión de la novela, la autora vuelve a hacerse con el control de la narración deshaciendo agresivamente las expectativas a que haya dado lugar el tono melodramático. María no muere de penas de amor; es recuperada por otro género en su vida rutinaria como ama de casa en un pueblo, de modo que se rechazan simultáneamente el adulterio, la ambición, y la novela por entregas.

[17] Rodríguez-Luis también observa a propósito de Böhl que "al tratar la relación amorosa de la diva y el torero, adopta un tono peligrosamente melodramático" (pág. 130).

La pauta de caracterización que hemos observado nos muestra a una María que es casi una personalidad dividida: seca, sin sentimientos, taciturna, por una parte, y talentosa, carismática, apasionada por otra. De hecho, su caracterización se desarrolla como una batalla entre dos perspectivas dentro de su historia, cada una de ellas encarnada en conjuntos de normas narrativas. Los lados opuestos de María, como los sistemas de valores opuestos implícitos en las convenciones que la caracterizan, reflejan el conflicto entre la identidad socialmente definida de Cecilia Böhl y los deseos o ambiciones que ella misma rechazaba. Efectivamente, en la medida en que la figura de María Santaló no consigue presentar la imagen de un yo integrado, coherente, expresa la subjetividad dividida de su autora. Esta "esquizofrenia de autoría"[18] explica la aversión confesada de la autora por su principal personaje: "[E]sa horrible *Gaviota* y el ordinario Pepe Vera los he trazado de mala gana y con coraje y porque era preciso" (Caballero, *Gaviota,* pág. 462), escribió a su editor y traductor. Su repugnancia era tan marcada que el texto de 1849 no incluía ninguna escena de cortejo entre María y Stein, su futuro esposo. Cuando, cediendo a la insistencia de amigos y críticos, Böhl escribió esa escena para la edición de 1856, declaró que le había sido casi imposible porque la subjetividad de María no consistía más que en "instintos brutales" y "mezquinos cálculos de egoísmo" (Carta a Núñez de Arenas, *Gaviota,* pág. 470). Esta relegación de María a la categoría de "otro" es tan insistente que Rodríguez-Luis interpreta la antipatía de la autora por su protagonista como el resultado de "el oscuro antagonismo entre Fernán Caballero y alguien a quien identifica con *la gaviota*" (pág. 130). Sin embargo, como hemos visto, María encarna esos deseos sexuales y artísticos que Böhl no puede, no debe, reconocer como suyos propios.

Como señal de la fragmentación radical de la autora, la figura profundamente contradictoria de María perturbaría una narración basada en ideas convencionales de coherencia de carácter si no fuera por la mediación de un tercer componente de su carácter. Este tercer elemento, derivado del mito del nacionalismo tal y como se encarna en el costumbrismo, retrato contemporáneo popular de los modos y costumbres locales, tendía a subordinar las oposiciones entre sexos y clases que producían la caracterización contradictoria de María. Tanto Böhl como sus críticos consideraban que el costumbrismo era la influencia genérica dominante en su obra. Es el punto de partida de *La gaviota,* cuyo primer volumen consiste principalmente en una serie de escenas costumbristas que describen un pueblo

[18] Gilbert y Gubar, tras una cita de Joyce Carol Oates en la que ésta expone que un escritor puede estar especialmente cerca de los personajes a los que parece detestar, señalan que este fenómeno se da frecuentemente en las escritoras: "Sugiere... el rechazo de sí misma que puede experimentar al sentir que está realmente más cerca de los personajes a los que parece detestar. Tal vez la escritora sea especialmente susceptible a esta enfermedad, que podríamos llamar 'esquizofrenia de la autoría'".

andaluz y descubren el sello del temperamento nacional español en sus habitantes.

Este marco también proporciona una tercera visión de Marisalada, nombre con el que se la conoce en su pueblo, ya que posee algunos de los rasgos presentados como la "esencia" del pueblo español. Su talento musical está estrechamente relacionado con las canciones populares que la autora exalta como el alma misma de Andalucía: "María, además de su hermosa voz y de su excelente método, tenía, como hija del pueblo, la ciencia infusa de los cantos andaluces" (pág. 341). En un principio despierta la admiración de Stein con estas canciones, y con ellas causa la impresión más favorable en su público de Sevilla. Esta música popular improvisada y fogosa corresponde al carácter español: "Un español puede ser insolente; pero rara vez grosero, porque es contra su natural. Vive siempre a sus anchas, siguiendo su inspiración, que suele ser acertada y fina" (pág. 342). Este tipo de carácter es el que le atribuye su apodo de Marisalada, ya que "salada" connota ingenio, gracia y brío. En efecto, la seguridad arrogante, los ojos negros brillantes y la gracia musical que marcan el ascenso de María a la cumbre de la fama operística le son dados por ser hija de ese pueblo. Fiel al espíritu nacionalista de su concepción, se niega a ir a París, prefiriendo el aplauso de sus paisanos al de los franceses, e inspira la veneración de sus admiradores madrileños, que la idolatran como diva de sangre puramente española.

Los elementos tomados del código del costumbrismo nacionalista funcionan como explicación alternativa del atractivo y el éxito de María, y al mismo tiempo, de su destino final. Si bien su independencia y su conducta distante reflejan terquedad, insubordinación y falta de sentimientos en una mujer, parecen no obstante apropiados para un miembro del pueblo español. Pero la imagen de Böhl de las clases bajas rurales les concede ese carácter orgulloso sólo hasta el punto de reflejar su aceptación incuestionada de su sitio dentro la sociedad. Stein observa a propósito del carácter nacional que "el español pobre, que se contenta con un pedazo de pan, una naranja y un rayo de sol, está en armonía con el patricio que se contenta casi siempre con su destino" (pág. 301). Los habitantes del pueblo natal de María —por no mencionar la aristocracia contenta de la novela— corroboran la afirmación de Stein. No tienen otra aspiración más que ser lo que son, y se lamentan sólo de los cambios que un gobierno liberal ha introducido en su modo de vida tradicional. Al dejarse llevar por su ambición de una posición más elevada en el mundo, María se aleja del carácter nacional en el que está arraigado su talento —de hecho lo traiciona—, y al hacerlo justifica el castigo que la devuelve a su pueblo.

La idea del carácter nacional le proporciona por tanto a María una identidad que atenúa o encubre la esquizofrenia de su doble función de anti yo y de yo negado. La protagonista, innegablemente española, compensa la ambigüedad de la nacionalidad de su autora. Por la misma razón, la asociación de María con el pueblo andaluz permite que su talento femenino autoafirmativo sea considerado durante breves momentos positivo. Sin embargo, al mismo tiempo, al sugerir que es tan "antinatural" que una de esas personas abandone sus raíces sociales y geográficas, como que una mujer trate de alcanzar éxito entre el público, la imagen que presenta la novela de la naturaleza hispánica contrarresta el individualismo romántico representado por la voluntad de triunfar de María. Utilizando el mito de la identidad nacional para controlar el mito romántico del yo, a cuya influencia era sensible a pesar de sí misma, Böhl consiguió difuminar las implicaciones explosivas de la identidad de su protagonista como mujer y como sujeto de la aspiración burguesa y romántica.

La medida de su éxito puede observarse en el hecho de que es y debe considerarse antifeminista y antiliberal, a pesar de que fue la única escritora española del momento que puso a una mujer en el rol romántico del artista-héroe que lucha por superar su humildad social. Sab, por ejemplo, era hombre, mientras que el sujeto lírico de Coronado pasa más tiempo lamentando sus ataduras que tratando de emprender el vuelo. Sin embargo, el éxito paradójico de Böhl al anular los elementos subversivos de su obra complejamente contradictoria, fue la causa del fracaso último de una ambición artística que no podía negar: el deseo de justificar su novela como imagen de la realidad histórica.

En el umbral de una nueva era

Como he señalado al comienzo de este capítulo, Cecilia Böhl reivindicó para su obra, no el estatus romántico de la creación poética, sino la condición más modesta de mera copia de la realidad. En un principio, lo que había querido decir con esto era que transcribía leyendas, historias o acontecimientos locales, o que escribía descripciones costumbristas de escenas y costumbres; pero en la época en la que estaba escribiendo *La gaviota,* su concepto de la realidad que deseaba transmitir había variado, bajo la influencia de la *Comédie humaine* de Balzac, y pasaba a incluir los cambios subyacentes en la sociedad contemporánea. De acuerdo con la carta a Dr. Julius anteriormente citada, escrita mientras estaba escribiendo *La gaviota,* su objetivo era describir la sociedad actual como periodo de transición en el que los antiguos modos estaban siendo sustituidos por algo nuevo que aún no estaba maduro. Comprendía perfectamente el intento de capturar la dinámica histórica social que estaba dando prestigio y autoridad a la novela realista por toda Europa, y pretendía ser la primera en aplicar ese modelo de verdad novelística en España. Centrándose en los signos sociales y en las consecuencias de la disolución de la tradición, podía proclamar la "verdad" de su narración a la vez que evitaba la fascinación romántica por la subjetividad individual que le hubiera obligado a prestar más atención a las emociones y las motivaciones de sus personajes. Sin embargo, las inhibiciones propias que caracterizan el tratamiento

que Böhl da a su protagonista, también afectan a su descripción del proceso temporal, ya que dan lugar a técnicas narrativas que operan contra la representación del cambio.

Al privilegiar el costumbrismo, el género cuya estrecha asociación semántica con el nacionalismo contenía las contradicciones perturbadoras de la caracterización de Marisalada, Böhl sigue las convenciones formales que contrarían la expansión temporal de la forma novela. Las principales unidades narrativas de *La gaviota* están encuadradas en el modelo del cuadro de costumbres y formas similares como el cuento popular y el relato breve: cortos, independientes, centrados en un punto del tiempo y no en un proceso temporal. Algunos capítulos se adaptan a estos géneros más cortos tan estrictamente que forman obras individuales que operan activamente contra cualquier posible fluir novelístico del tiempo o de la acción. Dado que la autora concebía las principales unidades narrativas como movimientos estáticos cuya secuencia forma la línea argumental, el tiempo como *durée*, el continuum de la experiencia subjetiva que relaciona estos momentos, está excluido de la narración misma y relegado a los espacios callados que hay entre los capítulos. Muchos capítulos comienzan con referencias a estos lapsos de tiempo: "un mes después de las escenas que acabamos de referir"; "Tres años había que Stein permanecía en aquel tranquilo rincón"; "Tres años habían transcurrido" (págs. 170, 203, 237). Al irse acumulando los capítulos, lo que queda claro es que los intersticios entre los episodios narrativos, lejos de contener tiempos vacíos son la localización del cambio psicológico y el desarrollo en la novela.

El problema puede ilustrarse mediante un ejemplo relacionado con la caracterización de Marisalada. La protagonista se presenta al lector inicialmente como una niña tuberculosa, terca y salvaje, en un episodio en el que Stein, el médico, aconseja que la niña sea trasladada de la casucha primitiva de su padre junto al mar, al ambiente más saludable de una casa familiar. Aquí comienza el proceso mediante el cual su salud y su vitalidad se van recuperando a la vez que la especie de salvaje que se nos presenta al principio se transforma en una jovencita educada y atractiva. Sin embargo, esta transformación tiene lugar totalmente fuera del texto, que se ocupa en los capítulos relevantes de la descripción de tipos del lugar, de cómo se reunen en torno al fuego para contar historias populares, y de la transcripción de canciones tradicionales. Sólo al final de esta serie de capítulos leemos que Stein

> habíase dedicado a la educación de la niña enferma, que le debía la vida, y aunque cultivaba un suelo ingrato y estéril, había conseguido a fuerza de paciencia hacer germinar en él los rudimentos de la primera enseñanza. Pero lo que excedió sus esperanzas, fue el partido que sacó de las extraordinarias facultades filarmónicas, con que la Naturaleza había dotado a la hija del pescador. (pág. 205)

Un párrafo después se nos dice, además, que el profesor se ha enamorado de su alumna, pero no conocemos el proceso que ha dado lugar a un cambio subjetivo tan importante para la trama.

El affair de María con Pepe, desarrollo decisivo para los destinos de todos los principales personajes, es tratado también esquemáticamente. Su narración consiste en una anécdota inicial, un episodio culminante unos capítulos después, y por último la muerte de Pepe. Sólo hay un par de afirmaciones resumidas a propósito de los procesos psicológicos intermedios que pueden explicar la caída de la fría María en la pasión adúltera. Un procedimiento narrativo que se niega así a explorar el desarrollo de la experiencia subjetiva se opone a la imagen de la continuidad temporal implícita en la referencia secuencial a las acciones y, en efecto, impide el objetivo de la autora de representar el cambio histórico.

La innovación decisiva de la novela del siglo XIX, una innovación facilitada por la elaboración romántica de un discurso de subjetividad, fue el uso de la narración del fluido de la experiencia, del proceso subjetivo en el tiempo, como expresión de procesos históricos y sociales más amplios. Cecilia Böhl, aunque intuía las mayores ambiciones de los nuevos modelos de novela, no podía permitirse adoptar las técnicas narrativas diseñadas para incorporar la *durée* subjetiva por las mismas razones por las que no podía permitirse identificarse con su protagonista. Se negó a abandonar el formato estático, desarticulado del costumbrismo por miedo de los significados peligrosos y prohibidos que amenazaban con salir a la luz al enfrentarse a los valores conflictivos de su cultura y de su tiempo. Ella estaba a ambos lados de las principales líneas divisorias que clasificaban la sociedad española, las líneas que separaban lo masculino de lo femenino, lo liberal de lo conservador, la ciudad del campo, los profesionales de clase media de los aristócratas, las modas extranjeras de las tradiciones españolas, la industria incipiente de los intereses agrícolas establecidos. Pero no le fue posible aprovechar las ventajas artísticas que esta perspectiva inusual podía haberle ofrecido, porque no podía permitirse reconocer —en sí misma o en el mundo— esas ambigüedades del proceso histórico que desafiaban las oposiciones convencionales que definían el espacio social. Así, su ambivalencia ante su identidad femenina frustró sus perspectivas de convertirse en la pionera de la novela realista española.

La paradoja fundamental de la producción literaria de Cecilia Böhl es que aunque trató de convertir su obra en un punto de resistencia a la revolución cultural en la que el individualismo romántico, las formas políticas liberales y los comienzos de una crítica de la subordinación femenina desempeñaban una parte importante, sus novelas reproducían la naturaleza contradictoria de su resistencia a las fuerzas de la historia. La dinámica psicológica de su historia personal le impulsaba a escribir en defensa de los códigos tradicionales del comportamiento femenino que ella misma violaba al escribir. Incluso su retrato del ideal femenino en Elia contenía incoherencias dentro del estereotipo del ángel doméstico e implícitamente

rechazaba el orden machista de la sociedad mundana; tampoco pudo evitar que la imagen negativa representada por María Santaló adquiriera el carisma positivo de la artista de éxito. Como si tratara de compensar estas transgresiones no reconocidas, la insistencia de Böhl en la subordinación femenina a la autoridad machista estaba unida inseparablemente a las jerarquías de una vieja España organizada en torno al altar y el trono. Aunque así se oponía expresamente a la modernización de España, esa gran transición histórica constituía necesariamente su marco de referencias: encontraba que lo "viejo" era significativo precisamente porque estaba siendo sustituido por lo "nuevo". Y, de hecho, el lenguaje, las formas y los mitos que tenía a su disposición como novelista formaban parte de la transición. Para ganarse al público, movilizó —con el fin de desprestigiarlas— las ideas románticas del yo. Incluso el género del costumbrismo, que había adoptado con el fin de subordinar un nuevo individualismo burgués a las imágenes del carácter nacional tradicional, había sido generado por un nuevo modelo de producción literaria en el que la prensa periódica buscaba un público extenso y más consumidor (véase Kirkpatrick).

Y, finalmente, en directa contradicción con la defensa de la tradición a través de la cual estaba determinada a justificar su actividad literaria, su obra contribuyó además a la modernización de las instituciones literarias españolas, señalando el camino hacia la versión española de la novela realista, esa forma dominante de expresión literaria burguesa a la que aspiraba, incluso al oponerse a sus implicaciones.

8
Conclusión

La formación de una tradición literaria de mujeres españolas

En 1839 el romanticismo español era un asunto exclusivamente masculino, como lo era en general toda la cultura impresa española. Ocasionalmente había aparecido en la prensa algún que otro relato breve o algún poema escrito por una mujer, pero nada parecía indicar que al cabo de pocos años las poetas fueran a encontrarse entre las figuras literarias más importantes de la época ni que las mujeres fueran a tener una presencia importante en la prensa en general. Hacia 1849 la publicación de cuatro novelas de Fernán Caballero, el éxito de la obra dramática de Gómez de Avellaneda, *Saúl,* el continuo ascenso del prestigio literario de Carolina Coronado, junto con la colaboración activa de muchas mujeres menos conocidas en la prensa, dejaba bien claro que las mujeres habían conquistado un lugar significativo en la producción literaria. En los capítulos anteriores he examinado detalladamente cómo unos pocos textos fundamentales escritos durante este periodo de actividad literaria sin precedentes definía el carácter, el alcance y los límites de la autoría femenina. Concluyamos nuestro estudio considerando el legado ambiguo que las escritoras pioneras de la década de los cuarenta transmitieron a las escritoras españolas posteriores[1].

[1] La contribución de las mujeres a las letras españolas aumentaría vertiginosamente después de 1868. María del Carmen Simón Palmer señala que "[d]e los aproximadamente 1200 nombres de autoras que publicaron entre 1832 y 1900 tan sólo 120 lo hacen en este período [1832-1868]" ("Panorama", 10). A propósito de las novelistas, Juan Ignacio Ferreras dice que su número en España "es casi inexistente hasta el año 30 y comienza a crecer por los años 40, hasta lograr una representación casi social en literatura, después de 1868" ("Novela decimonónica", 23).

Los polos opuestos del legado en cuestión se manifiestan en el profundo contraste que existe entre Concepción Arenal y Angela Grassi, dos miembros de la generación de Coronado y Avellaneda que he mencionado muy brevemente en este estudio porque su obra no entra de lleno en el romanticismo. Sin embargo, su evolución en la década de los cuarenta responde a las mismas presiones que afectaron a las románticas y marca dos líneas contrarias de desarrollo que quedaron bien definidas después de 1850.

Por una parte, la intelectual e independiente Arenal había emprendido un nuevo camino profeminista en sus propias decisiones personales hacia 1850. Había desafiado las leyes que excluían a la mujer de la universidad asistiendo a las clases disfrazada, y había rechazado las definiciones contemporáneas de los papeles maritales formando un matrimonio en el que ella y su marido se consideraban iguales, contribuyendo ambos a los ingresos debidos a sus obras para mantener a la familia. Su preocupación por la justicia social ya era perceptible en la década de los cuarenta, aunque no escribiría hasta más avanzado el siglo sus obras definitivas sobre las reformas carcelarias y sobre la condición de la clase trabajadora y de la mujer. Llegada a la madurez, su crítica de las injusticias de la sociedad española del siglo XIX le condujo a atacar la desigualdad jurídica y económica de la mujer y a cuestionar el ideal del ángel doméstico. En *La mujer de su casa* (1881) argumentaba enérgicamente que *"[l]a mujer de su casa* es un ideal erróneo;... corresponde a un concepto equivocado de la perfección que es para todos progreso, y que se pretende sea para ella inmovilidad" (Arenal, pág. 202). Aunque Arenal, como muchas escritoras del siglo XIX, se oponía al sufragio femenino por considerarlo un conflicto en un sistema moralmente degradado y corrupto, se convirtió en un modelo importante para las feministas españolas del siglo veinte que desarrollaron su lucha en favor de la igualdad de las mujeres tanto en la literatura como en la acción política.

La carrera de Angela Grassi describe una trayectoria muy diferente y más común. Grassi, una de las primeras poetas y de las más prolíficas que aparecieron en la década de los cuarenta, lamentaba en sus primeros poemas junto con sus hermanas líricas el destino de su sexo. Consiguió establecerse como escritora profesional, publicando especialmente en la prensa femenina que surgió en la segunda mitad del siglo. Desde 1867 hasta su muerte en 1883 dirigió el periódico de mujeres *El Correo de la Moda*. Pero a partir de 1850 sus escritos empezaron a fomentar cada vez más la ideología del ángel doméstico. Sus ensayos y sus cuentos didácticos y sus novelas rosas condenaban cualquier interés o aspiración que distrajera a las mujeres de sus tareas abnegadas de madre y exaltaba la misión redentora de la mujer virtuosa, angelical, pero completamente pasiva (Andreu, págs. 66, 88, 170). Su conservadurismo ante el tema del rol social del sexo femenino, como el de Cecilia Böhl, también llevaba implícito un conservadurismo respecto de las clases sociales.

La implacable presión social a que estaban sujetas las mujeres que empezaban a escribir en la década de los cuarenta hizo que la ruta de Grassi fuera la más transitada. El primer documento en el que un miembro de su generación justificaba su actividad creadora e intelectual pone de manifiesto la influencia de las actitudes conservadoras ante el tema de la diferenciación sexual con las que la autora sabía que tenía que enfrentarse. En el "Discurso preliminar" de sus *Poesías* de 1841, Josefa Massanés[2] presentaba las estrategias defensivas que caracterizarían la mayoría de las reivindicaciones de su generación en nombre de las mujeres. En los primeros párrafos recurre a la retórica de los ideales ilustrados relacionados con el primer liberalismo español[3]: todos los seres humanos han de contribuir a la construcción de la "civilización social", y la marcha del progreso; la ignorancia de las mujeres impide "el movimiento de la general ilustración" (pág. iii). La emancipación es implícitamente uno de los valores generales que espera que su lector comparta, sin embargo especifica claramente que se refiere a la emancipación de la mujer. Más adelante, asegura a sus lectores que no busca la emancipación total de la mujer, "porque se opone a ello la naturaleza" (pág. iv) sino sólo a su "emancipación intelectual". Y esto no lo justifica basándose en el derecho innato de la mujer a la autorrealización, sino en sus responsabilidades como madre y esposa:

> Cuánto más cultivado sea el talento de la mujer, más conocerá las obligaciones que por la naturaleza y la sociedad le fueron cometidas, conocerá mejor el lugar que la corresponde en el mundo, y no haya cuidado; ella irá a ocuparle sin necesidad de enseñárselo. (págs. xiii-xiv)

El modo en que presenta las aspiraciones intelectuales de la mujer así como los argumentos que utiliza en su defensa, tiene la finalidad de asegurar y propiciar un público que no cuestiona siquiera la funcion doméstica subordinada de la mujer. El recelo que se observa en la apología de Massanés queda claro en el párrafo final:

> [E]l temor de que sea mirado como un crimen el que yo, joven y sin mérito alguno, entregue a la censura pública mis sencillas concepciones en un país en que (respetando sin duda la preocupación dominante) pocas mujeres se atrevieron a otro tanto, me ha inducido a exponer las ideas que dejo vertidas en este discurso. (pág. xv)

---

[2] En su excelente estudio sobre esta poeta, Ricardo Navas-Ruiz señala como precedente importante el "Discurso" de Massanés: "La poeta catalana es posiblemente la primera mujer dentro de la tradición literaria hispana en plantearse el derecho femenino a escribir" (pág. 182).

[3] Su padre, José Massanés Mestres, fue un liberal que luchó en el ejercitó español contra Napoleón y fue perseguido por Fernando VII. También como arquitecto aplicó las ideas ilustradas al espacio urbano en el plano que proyectó para mejorar el área del puerto de Barcelona. Véase Villarrubias, págs. 11-49.

El sentir general del contexto cultural que obligaba a Josefa Massanés a rebajar sus propias ambiciones y las de su sexo —ambiciones estimuladas por una ideología liberal— para amoldarlas a las definiciones dominantes de la naturaleza y la función femenina fue característico de toda la tradición de escritoras que se inició en la década de los cuarenta. Hemos visto cómo la sombra del ángel doméstico se cernía sobre la poesía y la narrativa escrita por mujeres en aquella época; la influencia del estereotipo no hizo más que reafirmarse después de 1850. De hecho, la década de los cincuenta es aquella en la que Geraldine Scanlon localiza el comienzo de una proliferación de manuales de conducta y estudios psicológicos de la mujer en España: la aparición de las mujeres como sujetos de la literatura en la década de los cuarenta estimuló un discurso escrito orientado a la definición y el confinamiento de la feminidad (Scanlon, pág. 21). Las presiones ejercidas para conseguir la conformidad de la mujer tuvieran sus víctimas. María del Carmen Simón Palmer, en su estudio de las actitudes de las escritoras españolas del siglo XIX, destaca su conservadurismo en comparación con las escritoras del resto de Europa y de América. De más de 1.000 españolas que publicaban en el siglo XIX, Simón Palmer afirma, "la inmensa mayoría optó por erigirse portavoces de los valores tradicionales de la familia cristiana y defendieron la imagen de la mujer como madres y esposas, esperando así que se les perdonara la ofensa de escribir" (pág. 489). Esta estrategia respondía a las presiones intimidatorias y domesticadoras que familiares, mentores, críticos, editores y la opinión social en general ejercían sobre las mujeres, como señalé en los capítulos 1 y 2.

Sin embargo, a la vez que reconocemos la inclinación autoprotectora y por tanto conformista de la tradición de la literatura escrita por mujeres que se originó en la década de 1840, no podemos dejar de tener en cuenta el empuje opuesto de una conciencia rebelde y feminista que está en las raíces de esta misma tradición. Esta otra tendencia ya se manifiesta en el "Discurso" de Massanés, en el que expresa su buena disposición para cometer y justificar el "crimen" de reclamar la atención del público para sus obras, e insiste en obtener la aprobación de algún espacio en el que las mujeres puedan desarrollar su facultad intelectual. Este elemento contestatario se representa tal vez mejor en el *Sab* de Gómez de Avellaneda. Bajo la influencia del romanticismo liberador de la década de los treinta, la novela de Avellaneda cuestiona la jerarquía racial de la sociedad europea a la vez que descarga, de un modo encubierto, su rabia ante la opresión de las mujeres. Esta misma frustración ante la exclusión de las mujeres del mundo intelectual y de la actividad pública se vislumbra en *Dos mujeres*, en la poesía de Carolina Coronado e incluso —en una forma aún más disimulada y distorsionada— en las novelas de una escritora tan conservadora como Fernán Caballero. Sin embargo, en todos estos ejemplos, la protesta femenina está silenciada u oculta, recordándonos que estos textos constituyen un compromiso entre una conciencia femenina expansiva, y una opinión pública restrictiva y amenazadora a la que se refería Massanés.

Si comparamos los textos escritos desde comienzos hasta mediados de la década de los cuarenta con los publicados a finales de la misma, discernimos una evolución en la influencia de estas presiones conflictivas en las escritoras. Aunque la presión ejercida por el ideal incipiente del ángel doméstico, dejó su huella en la producción inicial de Gómez de Avellaneda y Coronado, la influencia del concepto romántico del poeta y del yo también era poderosa entonces. Mientras que *Sab* y *Dos mujeres*, publicadas en 1841 y 1842 respectivamente, hacían concesiones a las expectativas de que las mujeres se comportaran como ángeles (Carlota y Teresa no sienten rabia; Catalina se inmola para restaurar la armonía doméstica de su amante), la fuerza motora de estas tres novelas es la subjetividad romántica de sus protagonistas femeninas —o, en el caso de *Sab*, criptofemeninas—, a quienes les irritan las limitaciones sociales y que aspiran a una pasión transformadora y trascendente. Estas novelas ofrecen ocasionalmente una crítica explícita de las limitaciones impuestas a las mujeres por el ideal doméstico y su institución social principal, el matrimonio.

Coronado no fue tan clara como Gómez de Avellaneda en su primera aparición ante el público: sus *Poesías* de 1843. Sin embargo, hemos detectado bajo la superficie de ésta primera poesía la voluntad que tiene el sujeto lírico de definirse poéticamente, reelaborando las representaciones tradicionales de la mujer. Esta preocupación por la expresión de una experiencia particularmente femenina se elaboró más abiertamente en los poemas de Coronado publicados a mediados de la década. Sus protestas contra el destino de la mujer en la sociedad española se centraban, bajo la influencia de los ideales artísticos románticos, en críticas contra la creatividad y la autoexpresión de la mujer. Estos sentimientos originaron reacciones apasionadas por parte de escritoras de toda la Península[4]: la hermandad lírica de mediados de los cuarenta expresaba un sentir compartido de la opresión de la mujer, que fue una base desde la cual fue posible cuestionar la ideología domesticadora a la que también se adherían.

Sin embargo, conforme se iba acercando el final de la década, los impulsos conflictivos dentro de la literatura escrita por mujeres tendieron a resolverse en favor del ideal cultural femenino restrictivo, adaptándose a las normas del ángel doméstico en vez de extender las reivindicaciones románticas a las mujeres. La producción de Gómez de Avellaneda fue una

[4] Como observará más tarde la misma Coronado al explicar cómo concibió su proyecto de escribir en *Galería de poetas españolas contemporáneas*: "Josefa Massanés... se quejaba como yo de la estrechez de nuestra vida; y algunas inocentes niñas, siguiendo nuestro ejemplo, llenaban las páginas de los periódicos literarios de lágrimas dolorosas por el común infortunio" ("Introducción", pág. 3).

de las primeras manifestaciones de este giro. La obra dramática que escribió para obtener un éxito en el teatro después de la publicación de su libro de poesía y sus primeras dos novelas pone de manifiesto su profunda preocupación ante el hecho de que su personalidad romántica femenina hubiera ofendido las normas machistas. *Munio Alfonso* (1844), elogiada por muchos críticos madrileños por ser un rechazo muy necesario de los modelos dramáticos románticos en favor de la mayor seriedad del drama clásico, trataba el filicidio como acción trágicamente equivocada pero heroica de su protagonista. Desde la perspectiva del siglo veinte es difícil no interpretar esta obra sumamente ambigua como una acusación irónica del orgullo de Munio, sentimiento que le lleva a pensar que para salvar su honor está obligado a matar a su hija[5]. Sin embargo, la estructura del drama, en cuyo acto final el padre culpable expía su pecado y logra una posición heroica en las guerras contra los moros, permite al héroe legendario —que Avellaneda consideraba antepasado de su padre— trascender la mancha del asesinato de su hija. La presentación dramática del filicidio de un antepasado paterno y su rechazo simultáneo de la estética romántica, que preceden de forma inmediata al giro de Avellaneda hacia la poesía religiosa en 1846, marcan su distanciamiento de la revisión feminista del romanticismo que había llevado a cabo en sus primeras publicaciones. En la década de los cincuenta y de los sesenta, Gómez de Avellaneda mantuvo una actitud feminista en su infructuoso intento de ser admitida en la Real Academia Española y en sus artículos sobre las mujeres (Beth Miller, págs. 210-214), pero eliminó sus inquietudes feministas en sus obras creativas y excluyó *Sab* y *Dos mujeres* de la edición de sus obras completas que empezó a preparar en la década de los sesenta. Aunque nunca defendió el papel del ángel doméstico para las mujeres como otras escritoras de su generación, la producción literaria de Gómez de Avellaneda dejó de cuestionarse ese papel después de 1845.

Las protestas de Carolina Coronado acerca del destino social de las mujeres también comenzaron a enfriarse hacia el final de la década. En 1845 calificó el círculo doméstico asignado a las mujeres de encarcelamiento:

Al cuerpo cuatro paredes
Nos dan porque viva en calma,
Mas como pudiera el alma
Fugarse de tal prisión,
En la ignorancia nos hunden,
Sin pensamiento quedamos,
Y así presas nos hallamos
En alma y en corazón. ("A Luisita", pág. 70)

[5] Véase, por ejemplo la lectura que Harter hace del drama *(Avellaneda,* págs. 86-89).

Sin embargo, hacia 1850, cuando Coronado comenzó a publicar una serie de artículos que había ido recopilando sobre escritoras españolas contemporáneas, insistió desde el principio en que la actividad creativa no debía alienar de ningún modo a las mujeres de su función doméstica primaria. Definió su propia posición ante este tema al escribir acerca de su amiga Robustiana Armiño:

> La señorita Armiño no ha querido adoptar la absurda y ridícula doctrina que pretende emancipar a la mujer de la antigua dependencia de sus consideraciones sociales; tal vez porque ha adivinado el lastimoso trastorno que ocasionaría en las familias esa especie de libertad que a trueque de romper los vínculos más sagrados, quisiera conquistar de las costumbres el genio de las mujeres. La señorita Armiño ha comprendido tal vez, que no se trata de variar la condición de la mujer, sino de mejorarla; que con el estudio no debe aspirarse a alterar el orden de su vida doméstica, sino a embellecerlo; la señorita Armiño... ha producido en [las costumbres feminiles] un adelanto, ... logrando conciliar en la vida de una mujer el genio con la modestia, la meditación con la laboriosidad, y la instrucción con la sencillez. ("Galería: Armiño")

Cito este extenso párrafo porque explica claramente lo que aparentemente fue el consenso entre las escritoras y sus lectores al final de la década que hemos estudiado: el ángel del hogar proporcionaba el modelo esencial de la feminidad, un modelo que los defensores de la autoexpresión y la educación de la mujer podrían enriquecer siempre que no alteraran sus líneas generales.

En 1849, cuando Cecilia Böhl entró en el mundo de la publicación, su mensaje conservador acerca del lugar de la mujer se encontró con un público receptivo, aunque —irónicamente— su acceso a ese público fue posible gracias a los logros recientes de las escritoras que habían hecho un espacio para las mujeres en la cultura impresa en España. El poder de la tendencia que hacía a las mujeres escritoras exponentes primarios de la ideología de la domesticidad puede observarse en las opiniones expresadas por Carolina Coronado en 1857, cuando, convertida en madre y esposa, renovó su serie de esbozos biográficos de mujeres poetas. Aunque su vuelta a este proyecto, abandonado desde que se casó, indica la medida de la solidaridad constante con otras escritoras, sus actitudes ante la condición de la mujer ponen de manifiesto un cambio dramático.

Dedicó el primer artículo de la serie publicada en *La Discusión* a una explicación de su cambio de opinión desde los cuarenta.

> [L]a severidad con que fui educada, y la índole del pueblo en donde nací, me hicieron formar la equivocada idea de que la mujer carecía en toda España de ilustración, de ánimo y de libertad para expresar sus afectos, tomando por intérprete a la poesía... Así, yo me lamentaba en infantiles versos de la esclavitud de la mujer, de su soledad y su tristeza. ("Galería. Introducción")

Pero el hecho de viajar a Madrid y después a Francia, continúa, la convenció de su error:

> Fuerza es confesarlo, en la sociedad actual hace ya más falta la mujer que la literata. El vacío que comienza a sentirse no es del genio, sino el de la modestia; la luz que empieza a faltarnos no es la luz de las academias, sino la luz del hogar. En Francia ha desaparecido la familia, y en España desaparecerá también, si seguimos tomando por modelo a nuestros vecinos.

Así, unos veintiún años después de que Larra expresara su advertencia, en su crítica del Anthony de Dumas, contra la liberación de la mujer de su subordinación a su misión reproductora (véase capítulo 1), sus argumentos fueron recogidos por una escritora española, cuya existencia y cuyo éxito, él jamás hubiera imaginado[6]. Es significativo el hecho de que Coronado, una vez más como Larra, que consideraba el extremo individualismo de Dumas un principio de "desorganización" social, culpara a los abusos del romanticismo de fomentar fantasías socialmente perturbadoras. Aunque Gómez de Avellaneda había abandonado las formas y el lenguaje del romanticismo anteriormente, Coronado fue más radical en su retractación del romanticismo que en su condena de sus anteriores inquietudes feministas. Considerando que Josefa Massanés había sido la única poeta —contaba también a los hombres— de la época que había escapado a la epidemia romántica, Coronado afirmaba que "era aquella época del romanticismo una época bien desastrosa, no sólo para la literatura, sino para las buenas costumbres" ("Las poetisas españolas"). La decadencia del prestigio del romanticismo y de sus imperativos de independencia individual, y de un espacio ilimitado para la subjetividad, coincidieron pues con la consolidación arrolladora de una definición doméstica de la mujer, basada en su misión reproductora, incluso entre las escritoras que previamente se habían opuesto a ese modelo en alguna medida.

El hecho de que las escritoras adoptaran la ideología doméstica precisamente en el momento en que habían conseguido que la profesión de escritora fuera aceptada como profesión viable para la mujer no es más que una paradoja aparente. Esta conjunción puede explicarse en parte, como sugiere Simón Palmer, por el intento de las escritoras de compensar ideológicamente el hecho de que hubieran transgredido las normas de la práctica femenina. Sin embargo, los procesos históricos de la diferenciación sexual ofrecen una explicación de mayor alcance. Como vimos en la introducción, en el más amplio contexto de Europa, el surgimiento de la cultura burguesa occidental moderna, fue acompañado de una redefinición de las diferencias entre los hombres y las mujeres, que consideraba lo femenino complementario —y no simplemente inferior— a lo masculino. Este nuevo sistema de representación permitía a las mujeres burguesas un ámbito legítimo de autoexpresión y autoridad artística en lugar del silencio que la jerarquía sexual de la formación social anterior les había asignado.

Las consecuencias de este cambio comenzaron a sentirse en la cultura literaria española precisamente durante la década de los cuarenta, una década en la que las clases poderosas se retiraron de los desórdenes de la década de los treinta haciendo un llamamiento al orden y a la jerarquía. Como argumenta el estudio de Bridget Aldaraca sobre el *ángel del hogar,* el hecho de que la versión que en el siglo dieciséis hizo Fray Luis de León de "la esposa perfecta" insistiera en el silencio, se debía a que, como ser absolutamente inferior al hombre, la mujer no tenía nada que decir que el hombre no pudiera decir mejor. Sin embargo, la nueva sociedad burguesa que comenzó a instalarse definitivamente en España durante la década de los treinta y de los cuarenta, consideraba a las mujeres radicalmente diferentes de los hombres, perfectamente diseñadas por la naturaleza para la reproducción y la crianza de la especie humana[7]. Esta redefinición, visible en la literatura española acerca de las mujeres que examiné en los capítulos 1 y 2, garantiza a las mujeres implícitamente un tipo de autoridad en la esfera para la cual la naturaleza las había especializado, hecho al que las autoras del periodo recurrieron intuitivamente para justificar su actividad literaria, en gran medida aún reservada a los hombres. Erigiéndose en portavoces del concepto de la misión doméstica "natural" de las mujeres, las escritoras del siglo XIX en España reclamaban lo que la naciente sociedad no podía por menos que considerar un espacio legítimo —y estrictamente limitado— dentro del discurso escrito.

La primera generación de escritoras españolas que comenzaron a escribir bajo el estímulo del culto romántico de la subjetividad, definió en sus textos no sólo los puntos de oposición entre el ideal femenino burgués y el transgresor romántico, sino también los puntos en los que estos dos

[6] La alusión, intencionada o no, fue probablemente directa, pues Coronado conocía bien a Larra y lo admiraba, y temía su hipotético juicio. En "A Larra" *(Poesías,* 1852, págs. 92-93) pregunta qué pensaría Larra, que se burlaba de las mujeres que lloraban, de las mujeres que cantaban.

[7] Esta reconstrucción de las diferencias de género fue quizá palmaria en la representación de las mujeres de la ciencia médica. Thomas Laqueur arguye que durante el siglo XVIII la medicina europea abandonó el antiguo supuesto de que los genitales femeninos eran simplemente homólogos inferiores de los órganos masculinos y adoptó un modelo de inconmensurabilidad fisiológica entre los sexos (págs. 4-18). Londa Schiebinger señala que hasta el siglo XVIII no se consideró necesario diferenciar los esqueletos masculinos y femeninos, dado que la diferencia entre los sexos se ceñía exclusivamente a los órganos genitales. En el siglo XVIII sin embargo, según se extendía la noción de que el organismo masculino es radicalmente distinto del femenino, los anatomistas comenzaron a considerar el esqueleto femenino como una estructura diseñada primariamente para la reproducción, estructura dotada de una gran pelvis y de un cráneo pequeño.

de representación del yo femenino, aparentemente incompatidían expresarse en la nueva imagen burguesa de la subjetividad .na. Cuando en 1857 Carolina Coronado confirmaba su completa ıón al esquema dominante de la diferenciación sexual declarando que estaba "persuadida de que el juicio en la mujer es una cualidad tan rara como la sensibilidad en un hombre" ("Las poetisas españolas"), indicaba el punto fundamental en el que la validación romántica del sentimiento estaba integrada en la nueva representación de la mujer como ser dotado de una sensibilidad y una capacidad de respuesta emocional superiores, de acuerdo con su función maternal. La generación de Coronado había ganado una tenue aceptación social de la autoridad de la mujer —y su autorización a escribir— con respecto a las tiernas emociones (véanse los comentarios de Deville sobre la poesía escrita por mujeres citados en el capítulo 2) a costa de atribuir esa autoridad al ideal burgués de la condición doméstica de la mujer.

La subjetividad femenina y el deseo

A medida que las escritoras pioneras de la década de los cuarenta fueron modificando los modelos románticos para desarrollar un discurso de la subjetividad femenina que con el tiempo formaría parte de una reelaboración del concepto de diferenciación sexual como asimétricamente complementario (es decir, la esfera de la mujer era cualitativamente diferente pero aún subordinada a la del hombre), se encontraron con un problema particular irresoluble. Ese problema era el lugar del deseo en el esquema romántico del yo. El drama prometeico del yo romántico en Europa y en España era específicamente el drama del deseo, orientado siempre hacia lo que el sujeto no posee. Sin embargo, el sistema complementario de representar la diferencia sexual vigente en la cultura europea hacia finales del siglo XIX consideraba el deseo exclusivamente un atributo masculino. Thomas Laqueur ha demostrado que en las explicaciones de la sexualidad ofrecidas por la ciencia médica, concebida cada vez más como una versión autoritaria de la realidad objetiva, el placer femenino ya no se consideraba necesario para la reproducción hacia mediados del siglo XVIII (págs. 1-3). El discurso moral y político acerca de las mujeres destacaba cada vez más la ausencia del apetito sexual en la mujer, o su escasa trascendencia, como rasgo distinguido. En España, donde el culto a la virgen María estaba muy arraigado en la tradición religiosa, el ideal de la mujer como madre asexuada era fácilmente aceptable. De hecho, la cultura española del siglo XIX consideraba que cualquier forma de deseo era incompatible con la verdadera feminidad, y esta prohibición persiguió a los esfuerzos de las escritoras de incorporar la subjetividad romántica en las imágenes del yo femenino.

A pesar de las diferencias notables que existen entre las tres escritoras

que he analizado detalladamente, sus textos construyen relaciones claramente similares entre el sujeto femenino y el deseo. Las tres consideran que el deseo de la mujer es peligroso y destructivo para ella; como escritoras, estas mujeres rechazan, disfrazan, subliman, o condenan los impulsos de la mujer hacia su gratificación personal. Aunque el deseo sexual de la mujer se presenta —siempre indirectamente— como sumamente destructivo, el ansia de preeminencia, el éxito o el poder también tiene consecuencias claramente negativas para el sujeto femenino. El deseo sexual de la Marisalada de Cecilia Böhl es inherentemente autodestructivo, mientras que su ambición —con la que el sujeto narrador se identifica en un punto de la novela— destruye su familia y sus amistades. El girasol afeminado de Carolina Coronado, que anhela un sol que significa a la vez sexo y gloria, se consume en una oscuridad abocada a la muerte.

Precisamente este tratamiento del yo fue el punto en el que más difirieron las representaciones del yo de los escritores masculinos, de las de sus colegas femeninas, elaboradas dentro de los horizontes culturales impuestos por el concepto dominante de la diferenciación sexual. Si bien es cierto que las versiones masculinas del deseo romántico sufrieron también como consecuencia de su deseo prometeico —el Lucifer de Espronceda, por ejemplo, arde en los infiernos— ese sufrimiento los convierte en héroes, en víctimas intrépidas de una autoridad social injusta. El deseo masculino, en sí mismo, se presenta en la mayoría de los casos como un valor positivo, que instiga la búsqueda incesante de conocimiento, y produce la visión utópica que hace progresar a la humanidad, y conduce al hombre a forjarse su propio destino. Para las románticas españolas, por el contrario, el deseo es una maldición a la que debe enfrentarse el sujeto femenino, enemigo de su autocontrol y de su integridad. La obra "Amor y orgullo" de Gómez de Avellaneda, cuyo sujeto autoalienado experimenta el amor sexual como descentramiento doloroso, ilustra la lucha del yo femenino contra los estragos disgregadores del deseo. En la medida en que Avellaneda y sus contemporáneas no podían divorciar la textualización del sujeto femenino del contexto cultural en el que se encontraban el escritor y el lector, el deseo de autogratificación —prohibido a la mujer por códigos sociales profundamente arraigados— siguió siendo un elemento disruptor aunque omnipresente en la configuración del yo femenino.

Las románticas no podían eliminar enteramente el deseo de sus representaciones del yo, en parte porque las ambiciones creativas que les conducían a romper los tabús sociales al escribir dejaban en los textos las huellas de este acto de rebeldía. Aunque las escritoras que hemos estudiado trataban el deseo sexual siempre con una extremada cautela y con ambivalencia, todas dieron cabida en sus textos a las aspiraciones y las facultades creativas de la mujer. Paradójicamente, la escritora que explícitamente atribuía talento artístico a sus protagonistas femeninas en *Elia* y *La gaviota* era la misma Cecilia Böhl que atacaba inflexiblemente las aspiraciones de éxito de las mujeres por su propio derecho. Avellaneda y Coro-

nado encontraron formas más indirectas de convertir las facultades poéticas en atributos del sujeto femenino. Al unir la sensibilidad superior de Carlota a la inteligencia de Teresa y a la pasión, la imaginación y la energía de Sab, el protagonista de triple personalidad de *Sab* forma una imagen compuesta del sujeto narrador de la novela, es decir, los tres protagonistas constituyen una "alma superior" cuya visión de justicia, amor y belleza proyectada dentro del mundo degradado de la novela refleja la facultad poética de la autora. La primera poesía de Coronado caracteriza el sujeto femenino metafóricamente en los términos de la abeja, garantizando a la poeta una actividad creativa que, a la vez que se distinguía de la del genio masculino de altos vuelos, tenía sin embargo validez en su propio ámbito apegado a la tierra como reunión de mente y mundo. Su poesía posterior oscila entre intentos rebeldes de romper las limitaciones de la autoridad poética femenina y expresiones de la ansiedad a que daban lugar esos impulsos.

En sus vidas personales, estas escritoras fueron muy diferentes en cuanto a su capacidad de reconciliar su identidad de mujer con su vocación de escritora. Como vimos en el capítulo 7, Cecilia Böhl creía que ambas eran incompatibles y permanecieron en conflicto dentro de su obra hasta el fin de su vida. Por el contrario, la joven Carolina Coronado, manifestó su escepticismo ante la opinión popular de que la actividad literaria era contraria a la feminidad. En una carta a Hartzenbusch declaraba: "[M]e he convencido de que es fábula y enredo lo que algunos decían de que no se pueden conciliar los dos extremos de la pluma y el dedal... [H]allo que puede una mujer estar escribiendo toda su vida sin renunciar a su sexo, como tantos pretenden" (Cartas, carta 219). Sin embargo, a pesar de estas diferentes actitudes y experiencias, las obras de estas mujeres demuestran que, atrapadas como estaban en las contracorrientes de los discursos conflictivos del concepto de la diferenciación sexual y el individualismo poético romántico, no siempre les fue posible elaborar una imagen coherente del sujeto femenino en sus textos. En algunos casos, un abismo de silencio separa una figura femenina misteriosa —la Rosa Bianca de Coronado o la Elia de Böhl— del poder verbal asociado con la autoridad masculina y mundana. Más frecuentemente, la subjetividad femenina se presenta como internamente heterogénea, dividida entre la feminidad y el genio de un modo u otro. Esta división es evidente en la angustiosa vacilación del sujeto lírico de Coronado entre las raíces y las alas, por ejemplo, o en la más compleja relación de identidad-hostilidad entre el sujeto narrador de *La gaviota,* transgresor a la vez que voz virtuosa, y su protagonista, antiheroína y artista.

Las imágenes complejas y ambiguas de la subjetividad femenina producida por las escritoras románticas desaparecerían del discurso acerca de las mujeres en la literatura de consumo después de 1850. Durante décadas de disturbios y revolución (1850-1880), cuando las clases poderosas españolas estaban divididas hasta el punto de la fragmentación por diferencias

políticas, económicas y regionales, la imagen de la mujer naturalmente doméstica, virtuosa y sumisa parecía adquirir una importancia particular como norma cultural compartida que preservaba la jerarquía tradicional de los sexos y de las clases[8]. En periódicos y en novelas por entregas, como ha demostrado Andreu, el sujeto femenino se representaba en los términos de la Mujer Virtuosa normativa, en la cual estaban enteramente ausentes el deseo, la imaginación y el conflicto. Sin embargo, aunque la literatura popular no presentaba ningún rasgo de la subjetividad femenina más compleja que había aparecido en la década de los cuarenta, el legado de las románticas se conservó en la alta cultura de finales del siglo XIX en España, en la poesía escrita por mujeres y en particular, en la novela realista, la forma artística *par excellence* de la cultura burguesa.

El legado del sujeto romántico femenino

La representación de la subjetividad y de los sujetos femeninos en la novela realista fue el aspecto en el que la tradición literaria dominante más claramente siguió el ejemplo de las románticas. El realismo, sucesor del romanticismo como estética privilegiada de la cultura burguesa, heredó el centro de interés en la subjetividad individual y el lenguaje para representar dicha subjetividad, lenguaje que convertía la revolución romántica en parte de la más amplia revolución cultural que había fomentado la aparición del capitalismo moderno en occidente. Sin embargo, la novela realista sometía el yo expansivo de los románticos a las presiones limitadoras de la sociedad y la historia, y de este modo daba cabida a la problemática del yo y la sociedad que había preocupado a las románticas. Por una parte, la vida doméstica y la subjetividad femenina se hicieron indispensables para el proyecto realista de representar la totalidad de las fuerzas sociales que operaban en la experiencia individual. Por otra, el afeminamiento del sujeto romántico respondía a problemas estrechamente relacionados con la preocupación realista de cómo la sociedad limitaba y condicionaba al sujeto individual. Por estas razones, no debería sorprendernos que el yo desarrollado en la década de los cuarenta por Gómez de Avellaneda, Coronado, y Fernán Caballero reapareciera en las novelas realistas de la década de los ochenta escritas tanto por hombres como por mujeres.

La fusión que presentó Gómez de Avellaneda del *alma superior* ro-

[8] Señalando que "las clases dominantes habían utilizado la virtud sexual y doméstica de sus mujeres como medio de valorizar su autoridad moral" (pág. 165), Cora Kaplan argumenta convincentemente que las representaciones de la diferencia sexual en la literatura inglesa del siglo XIX también presentaba diferencias raciales y de clase ante sus lectores. Andreu demuestra la estrecha relación entre el concepto de la diferenciación sexual y la ideología burguesa conservadora en la novela española de mediados del siglo XIX (págs. 57-69).

mántica, cuyas facultades subjetivas eran contrarias a las normas sociales, con el *alma sensible,* que marcaba al sujeto como femenino (véase capítulo 2) anticipó una de las figuras más significativas de la novela realista española. Como señala Noël M. Valis, un tipo de personaje importante a finales del siglo XIX encarna la sensibilidad, normalmente tomando como punto de partida la aspiración a una existencia poética frustrada por un entorno irremediablemente prosaico: "La trivialidad misma de este tipo y la absoluta reiteración de sus sucesivas apariciones no deberían cegarnos ante un hecho significativo: su prolongación dentro de la corriente principal del realismo en las letras españolas" (pág. 300). En muchos casos, especialmente cuando este modelo es encarnado por un personaje masculino, la novela realista trató las pretensiones y los valores del alma romántica con una ironía corrosiva que parecía pensada para castigar la sensibilidad romántica (y tal vez sus connotaciones de feminidad) que aún pesaba sobre escritores y lectores. Este es, por ejemplo, uno de los argumentos de Valis en su análisis de la novela de Emilia Pardo Bazán *El cisne de Vilamorta.* La tendencia de la novela realista a la parodia del modelo en cuestión es una manifestación de una preocupación defensiva que estaba madurando en la cultura burguesa por controlar y limitar la subjetividad romántica que era característica de un momento anterior, más militante y radical, de su propia formación. No obstante, así como el discurso relacionado con la subjetividad romántica siguió vivo y no dejó de ser importante en la cultura de finales del siglo XIX, también la imagen del alma superior atrapada en un mundo degradado retuvo su capacidad de expresar significado.

Los novelistas encontraron que la encarnación de la imagen del alma superior en un personaje femenino era particularmente sugestiva. De hecho, esta imagen constituye la estructura fundamental de una de las novelas más influyentes del realismo español, *La regenta* de Leopoldo Alas, que se centra en el tema de la opresión que ejerce un medio provincial estancado en Ana Ozores, mujer de sentimientos, imaginación e inteligencia superiores. La innovación que Gómez de Avellaneda llevó a cabo en *Sab* y *Dos mujeres* —en las que los personajes femeninos poseían anhelos románticos de trascendencia que eran frustrados por las limitaciones sociales impuestas específicamente a las mujeres— recibe en *La Regenta* la elaboración exhaustiva que permitían las técnicas realistas. La explicación que da la novela de la educación, la adolescencia y el matrimonio de Ana pone de manifiesto cómo en la sociedad provinciana su posición social y su sexo la obligan a someterse a las convenciones vacías del ángel doméstico y la condenan a una vida desprovista de actividad enriquecedora. La crisis de Ana tiene su equivalente en la tragedia de Fermín, el sacerdote que la ama, un transgresor prometeico que considera a Ana una alma superior gemela. Aunque Fermín puede utilizar el poder de la Iglesia para satisfacer sus ambiciones, la represión eclesiástica de su sexualidad lo afemina (la Iglesia literalmente le pone faldas), imposibilitándole así la

realización de su más profundo anhelo de trascendencia a través del amor. Así, el yo romántico femenino o afeminado se convirtió para la novela realista en una señal que connotaba la impotencia universal del individuo en la sociedad contemporánea.

Otras novelas importantes —las de Benito Pérez Galdós sobre todo— presentan el poder sugestivo de la lucha de las mujeres para definirse como sujetos frente a la condición de objeto que les impone la sociedad. No me refiero sólo, ni fundamentalmente, a *Tristana* (1892), que convierte esa lucha en su tesis explícita. Aunque en obras anteriores como *La desheredada* y *Fortunata y Jacinta,* monumentos dentro de la exploración llevada a cabo por su autor de la interacción entre la experiencia humana y la historia en la España contemporánea no se refieren específicamente a la temática feminista, sí se centran en lo que fue la esencia del drama escenificado en las obras de las románticas: los intentos nunca plenamente satisfactorios de los personajes femeninos de redefinir de acuerdo con su propio concepto del yo, el significado que la sociedad les ha asignado. Galdós ha sustituido así el paradigma novelístico del sujeto masculino romántico que trata de abrirse camino en un mundo prosaico, como el Lucien de Rubempré de Balzac, por sus protagonistas femeninas, que encarnan para él las más profundas contradicciones entre la conciencia y el mundo. Es cierto, como argumenta Andreu (págs. 100-103, 130), que si bien Galdós representa la subjetividad de esos personajes femeninos de un modo muy diferente a la novela folletinesca que propugnaba monolíticamente la norma del ángel del hogar, las implicaciones de su narrativa defienden el ideal de la mujer doméstica. Tampoco las obras de las románticas habían rechazado los presupuestos básicos de ese ideal. Pero lo que nos permite reconocer en las novelas de Galdós la conservación de determinados rasgos significativos generados por las escritoras románticas es la localización del esfuerzo por alcanzar la conciencia y la autodefinición —logro que Galdós consideraba el proyecto humano esencial— en el sujeto femenino y sus dilemas específicos.

Aunque la novela realista recurría a paradigmas románticos para representar la subjetividad, fue mucho más allá que las románticas españolas en su presentación del carácter problemático de la unidad y la independencia del sujeto de la conciencia. A Galdós, por ejemplo, le interesaba mucho el fenómeno de la falsa conciencia, de los deseos que, aunque aparentemente originados en las más recónditas profundidades del alma, eran el resultado de ideologías sociales inadecuadas, a las que también debían su contenido: por ejemplo, Isidora Rufete, determinada a conformar su destino de acuerdo con la idea que ella tiene de sí misma, sigue de un modo autodestructivo el programa esbozado por las anticuadas fantasías de su padre loco.

La novela realista española, en su atención a los determinantes sociales del deseo y la división de la conciencia correspondiente, repetía y elaboraba de formas nuevas las pautas que habían surgido en la presentación

del sujeto femenino que llevaron a cabo las románticas. Estas novelas de finales del siglo XIX presentaban, cada vez más, personajes igualmente fragmentados por deseos contradictorios, como el sujeto lírico de la poesía de Coronado o el sujeto escritor de *La gaviota* de Cecilia Böhl. Hay muchos ejemplos en las obras de Alas y de Galdós de personajes cuyas acciones expresan deseos que dichos personajes han reprimido por considerarlos inaceptables. Sin embargo, fue la novelista Emilia Pardo Bazán, quien más de cerca siguió la imagen que las románticas habían presentado de la conciencia dividida, ya que dio a las manifestaciones inconscientes de deseos prohibidos por las normas sociales un lugar prioritario en varias de sus novelas. En *Insolación,* la protagonista femenina, Asís, recurre a su atractivo sexual para ganarse a un apuesto joven andaluz, mientras que su conciencia, representada en un monólogo interior, no hace más que reflejar íntimamente el rechazo social de la sexualidad femenina. El sujeto fragmentado de *Los pazos de Ulloa* es Julián, joven sacerdote que ha eliminado de su mente sin dificultad toda idea de sexualidad. Sin embargo, en la descripción de los sentimientos repentinos e inexplicados de incomodidad y de ansiedad ante las mujeres y sus sueños perturbadores, la narración demuestra que aún no domina totalmente sus fantasías sexuales inconscientes.

Si bien el discurso literario de la segunda mitad del siglo XIX conservaba rasgos del lenguaje y las figuras de la subjetividad femenina elaboradas por las escritoras de la década de los cuarenta, también dio lugar a descendientes de esas mismas escritoras, como nos recuerda la referencia a Emilia Pardo Bazán. Entre los cientos de escritoras que siguieron el camino que habían abierto para las mujeres las pioneras de la década de los cuarenta, destacan dos importantes escritoras: Pardo Bazán y Rosalía de Castro, ninguna de las cuales siguió la tendencia dominante de adoptar la cualidad protectora del ángel doméstico. En este sentido, tanto Pardo Bazán como Rosalía de Castro desarrollaron —aunque de diferentes modos— el impulso contestatario que se distinguía en las obras de las escritoras de principios de la década de los cuarenta.

La intrépida Pardo Bazán, que adaptó los privilegios de su posición social en la oligarquía capitalista y aristocrática a una libertad sexual relativa en su vida personal, se convirtió en la década de los noventa en una firme defensora de las reformas feministas, uniendo su voz a la de la infatigable Concepción Arenal. Mientras que Pardo Bazán plantea aspectos importantes de la experiencia femenina —incluyendo (en *La tribuna)* la actividad política de la mujer— ella no expone una crítica inequívoca de los prejuicios sexuales y clasistas opresivos. Sin embargo, como propagadora activa de una perspectiva burguesa feminista, como primera profesora universitaria española, y como modelo vivo de mujer no intimidada, desempañó un papel fundamental a la hora de establecer la base desde la que podría surgir el feminismo español del siglo veinte.

Rosalía de Castro, por el contrario, no era una activista en el sentido

de que no manifestaba públicamente, ni siquiera en privado sus convicciones feministas. Sin embargo, sus obras expresan poderosamente su falta de conformidad con un sistema sexual que consideraba injusto y con un sistema social que le parecía abusivo e inhumano. Como poeta, fue una heredera directa de los románticos liberales: la influencia de Espronceda fue muy grande en su primer libro de poemas, *La flor* (1857), cuyo título, que destaca un motivo importante de la poesía de las románticas, indica que también era consciente de que se estaba inscribiendo en una tradición femenina. De hecho, en el prólogo a su primera novela, *La hija del mar* (1859), citó a la línea de escritoras que le habían hecho posible atreverse a presentar su libro al público. Aunque no menciona a Coronado ni a Gómez de Avellaneda, Rosalía de Castro aclama a las mismas madres a las que ellas habían aclamado, Safo, Santa Teresa, Mme de Staël, y George Sand (cuya influencia en Rosalía fue fundamental). En uno de sus primeros artículos —"Leiders" (1858)— toma de Avellaneda y Coronado la retórica romántica de la liberación, que considera apropiada para las mujeres:

> Sólo cantos de independencia y libertad han balbucido mis labios, aunque alrededor hubiese sentido, desde la cuna ya, el ruido de las cadenas que debían aprisionarme para siempre, porque el patrimonio de la mujer son los grillos de la esclavitud. (2: pág. 1524)

La poesía que Rosalía de Castro escribió, en gallego, en la década de los sesenta y los setenta sobrepasó con mucho los modelos románticos españoles en lo que se refiere al retrato de las tradiciones y el lenguaje popular y a la representación de un grupo marginado: el pueblo de la empobrecida Galicia. La perspectiva femenina es una parte esencial de su poesía, que se refiere repetidamente a la doble carga que habían de soportar las mujeres gallegas, que tenían que trabajar los campos y criar a sus hijos mientras sus maridos estaban en el mar o buscando trabajo en otras partes de la península. En un ciclo como "As viudas dos vivos e as viudas dos muertos" de *Follas novas* (1880), la situación social de las mujeres gallegas se refleja poderosamente en la desolación íntima expresada por el sujeto lírico femenino. Las novelas de Rosalía plantean de un modo directo temas como el carácter de objeto que la obsesión sexual masculina atribuye a las mujeres, los efectos debilitadores de la dependencia económica y emocional de las mujeres respecto de los hombres, y las alternativas insatisfactorias que están al alcance de las mujeres liberadas. Así pues, las obras de Rosalía de Castro recogían y elevaban a nuevos niveles del discurso literario la conciencia del destino social opresivo de las mujeres, la solidaridad con los marginados y la aspiración a la libertad de autoexpresión y de autodeterminación que habían caracterizado a la obra de las mujeres de principios de los cuarenta. Los críticos están empezando a comprender que su logro poético, cada vez más valorado en el siglo veinte por su ca-

rácter innovador y sugestivo estaba profundamente arraigado en su identidad sexual[9].

Tal vez sea cierto, como señala Rosa Chacel en el párrafo que cité al comienzo de este estudio, que en la España del siglo XIX no surgiera ninguna Charlotte Brontë ni ninguna Virginia Woolf. Sin embargo, como espero haber demostrado en los capítulos anteriores, España no careció de movimiento romántico ni de escritoras. Ese movimiento coincidió con circunstancias históricas —una prensa en expansión, reformas que beneficiaban a los hombres burgueses, el culto creciente al individualismo— que ofrecían a las mujeres un acceso limitado a la oportunidad de escribir, y ellas lo aprovecharon. A medida que las ideas románticas fueron ganando una cierta aceptación en España, estas mujeres revisaron el modelo del yo. Oponiéndose a las diferentes tendencias culturales que pudieran convertirlas en objetos o confinarlas a la servidumbre doméstica, crearon un lenguaje literario expresivo de una identidad femenina compleja.

El triunfo arrollador del modelo del ángel del hogar a mediados del siglo sepultó los textos producidos durante este momento incipiente de la participación de las mujeres en la cultura impresa. Escritores y escritoras adoptaron el modelo reducido de la mujer como ángel doméstico, junto con otras ideas sociales conservadoras que reflejaban el ansia de orden y jerarquía que tenían las clases poderosas de España. Incluso las escritoras de la década de los cuarenta colaboraron en la represión de sus primeras obras feministas: *Sab* y *Dos mujeres* de Gómez de Avellaneda no se volvieron a publicar hasta 1914, año en que se publicó una edición cubana de sus obras completas. Carolina Coronado, que vivió hasta 1911, no intentó corregir la exclusión de sus poemas más explícitamente feministas de las antologías y nuevas ediciones de su obra, exclusión que se ha mantenido hasta nuestros días. Las publicaciones sueltas de la *hermandad lírica* están perdidas en los archivos de la prensa del siglo XIX, ignoradas por los historiadores de la literatura. Y hasta hace poco, los críticos no han sabido cómo descifrar los signos de los impulsos feministas reprimidos de Fernán Caballero. A pesar del dominio constante de las ideologías de la subordinación de la mujer y la ceguera de la cultura oficial ante los orígenes de una literatura de la conciencia femenina —cuando no explícitamente feminista— esa tradición ha sobrevivido en la corriente de la cultura misma, emergiendo de nuevo con Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán en la siguiente generación de escritoras, y estallando en pleno vigor en la generación de mujeres rebeldes y vanguardistas, literatas y políticas, que nacieron, como Rosa Chacel, en el amanecer del nuevo siglo.

[9] Véase, por ejemplo, las interpretaciones feministas recientes de Matilde Alberto Robatto, Carmen Blanco, Catherine Davies y Shelley Stevens.

Bibliografía

Fuentes primarias

ALCALÁ GALIANO, Antonio, Prólogo, *El moro expósito*, por Angel Saavedra, París, 1834. Reeditado en *El romaticismo español -Documentos*, ed. Ricardo Navas-Ruiz, Salamanca, Anaya, 1971. págs. 107-128.

BALAGUER, Víctor, "Melancolía -A mi amable amiga, la Sta. Amalia Fenollosa", *El Genio*, 3 de noviembre de 1844, pág. 42.

"Biografía -Safo Cornelia", *El Jorobado*, 23 de mayo de 1836, págs. 3-4.

BLECUA, José M., ed., *Poesía de la edad de oro. II. Barroco*, Madrid, Castalia, 1974.

BORIS DE FERRANT, Natalia, "A mi amiga la sta. Angela Grassi", *Ellas / Album de Señoritas*, 15 de marzo de 1852, pág. 51.

El Buen Tono: Periódico de modas artes y oficios, Madrid, enero-febrero, 1839.

BYRON, Lord George Gordon, *The Complete Poetical Works of Byron*, Boston, Houghton Mifflin, 1933.

CABALLERO, Fernán [Cecilia Böhl von Faber], *Elia*, Madrid, Alianza, 1968.

—, *La gaviota*, ed. Julio Rodríguez-Luis, Barcelona, Labor, 1972.

CABEZA, Felipa Máxima de, y María Paula de Cabeza, *La señorita instruida o sea Manual del bello sexo*, segunda ed. 4 vols, Madrid, Aguado, 1855.

CALERO DE LOS RÍOS, Encarnación, "A la señorita doña Carolina Coronado", *El Pensil del Bello Sexo*, 8, 11 de enero de 1846, págs. 66-67.

CAMBRONERO, Manuela, *Días de convalecencia: Colección de poesías y novelas originales*, La Coruña, Domingo Puga, 1852.

CASTILLO Y AYENSA, José del, trad. *Anacreonte, Safo y Firteo*, Madrid, 1832.

CASTRO, Rosalía de, *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo, Introducción Victoriano García Martí, séptima edición aumentada en 2 volúmenes, Madrid,: Aguilar, 1977.

"Congregaciones modernas: Los sansimonianos", *La Revista Europea, Miscelánea de Filosofía, Historia, Ciencias, Literatura y Bellas Artes*, 1, febrero, 1837, págs. 219-248.

CORONADO, Carolina. "A la señorita doña Encarnación Calero de los Ríos" *El Pensil del Bello Sexo*, 25 de enero de 1846, págs. 85-86.

—, "Al Sr. Director", *El Defensor del Bello Sexo,* 8 de febrero de 1846, págs. 96-97.
—, "A Luisita", *El Defensor del Bello Sexo,* 9 de noviembre de 1845, págs. 70-71.
—, Carta a José de Souza, *El Defensor del Bello Sexo,* 19 octubre 1845, pág. 45.
—, Cartas a Juan Eugenio Hartzenbusch, Ms. 20.806, cartas 195-230, Biblioteca Nacional, Madrid.
—, "Galería de poetisas españolas contemporáneas. Introducción", *La Discusión,* 1 de Mayo de 1857, pág. 3.
—, *Poesías de la señorita doña Carolina Coronado,* Madrid, Alegría y Charlain, 1843.
—, *Poesías de la señorita doña Carolina Coronado,* Madrid, 1952.
—, "Las poetisas españolas: Doña Josefa Massanés", *La Discusión,* 21 de Junio de 1857, pág. 3.
—, "Safo", *El Semanario Pintoresco Español,* Nueva Época, 5, (1850), págs. 89-94.
El Defensor del Bello Sexo. Periódico de literatura, moral, ciencias y modas dedicado exclusivamente a las mujeres, Madrid, 1845-1846, Semanal.
DEVILLE, Gustave, "Influencia de las poetisas españolas en la literatura", *Revista de Madrid,* 2° ser. 2, (1844), págs. 190-199.
DURÁN, Agustín, *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español. El romanticismo español -Documentos,* ed. Ricardo Navas-Ruiz, Salamanca, Anaya, 1971, págs. 54-100.
El Eco del Comercio, 23 de marzo de 1841.
"Educación de las mujeres", *El Español,* 23 de febrero de 1836, pág. 2.
ESPRONCEDA, José de, "A Carolina Coronado después de leída su composición 'A la palma'", Coronado, *Poesías,* ed. 1852, 2.
—, *El Diablo mundo. El estudiante de Salamanca. Poesías,* ed. Jaime Gil de Biedma, Madrid, Alianza, 1966.
FENOLLOSA, Amalia, "La mujer", *El Genio,* 27 de octubre de 1844, págs. 35-36.
FERRER DEL RÍO, Antonio, *Galería de la literatura española,* Madrid, Mellado, 1846.
Gaceta de las mujeres, redactada por ellas mismas, Madrid, septiembre-octubre, 1845.
GARCÍA MIRANDA, Vicenta, "A las españolas", *Gaceta del Bello Sexo,* 15 de diciembre de 1851, págs. 10-11.
—, *Notas biográficas y breve antología poética de Vicenta García Miranda, poetisa de Campanario,* Campanario, España, Fondo Cultural Valeria, 1981.
GIRONELLA, Gervasio, "*Sab,* novela original", *Revista de Madrid,* 3° ser. 3, febrero de 1842, págs. 209-211.
GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, *Autobiografía y cartas,* ed. Lorenzo Cruz de Fuentes, Madrid, Imprenta Helénica, 1914.
—, *Dos mujeres. Novelas y leyendas,* vol. 5 de *Obras de la Avellaneda,* Habana, Aurelio Miranda, 1914.
—, *Obras,* ed. José M. Castro y Calvo, biblioteca de Autores Españoles, 278, Madrid, Atlas, 1974, Reproduces 1869 *Poesías.*
—, *Poesías,* Madrid, prensa Tipográfica, 1841.
—, *Poesías,* Madrid, Delgras Hermanos, 1850.
—, *Sab,* ed. Carmen Bravo Villasante, Salamanca, Anaya, 1970.
GONZALO MORÓN, Fermín, "El destino de la mujer", *Revista de España y del Estrangero,* 9, (1844), págs. 474-480, publicado inicialmente como "La mujer", *El Iris,* 29 de agosto de 1841, págs. 138-139.
GRASSI, Ángela, "A mi querida amiga Natalia Brois de Ferrant", *Ellas / Album de Señoritas,* 8 de agosto de 1852, págs. 203-204.

HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, Introducción, Coronado, *Poesías,* 1843 ed., páginas i-xii.
HEGEL, G. W. F., *Phenomenology of Mind,* trad. J. B. Baillie, 2ª ed. Londres, Allen and Unwin, 1961.
HORACIO, *The odes and Epodes of Horace,* trad. Joseph P. Calncy, Chicago, University of Chicago Press, 1960.
"Jorge Sand", firmado "S.", *El Pensil del Bello Sexo,* 25 de enero de 1846, páginas 81-83.
LAMARTINE, Alphonse-Marie-Louis de, *Oeuvres poétiques,* ed. Marius-Francois Guyard, París, Gallimard, 1963.
LARRA, Mariano José de, *Obras de Mariano José de Larra,* ed. C. Seco Serrano, Biblioteca de Autores Españoles, 127-130, 4 vols., Madrid, Atlas, 1960.
LOPE PELEGRÍN, Juan, "De las mujeres. Primer artículo", *El Español,* 14 de junio de 1836, págs. 3-4.
MASSANÉS, Josefa, *Tres marchitas,* Barcelona, 1850.
—, *Poesías,* Barcelona, 1841.
MELÉNDEZ VALDÉS, Juan, *Poesías,* ed. Emilio Prados, Madrid, Alhambra, 1979.
"El mundo al revés" Banda animada, *Revista de Teatros,* 2 de mayo de 1841, página 37.
NEIRA DE MOSQUERA, Antonio, "De la novela moderna", *Revista España, de Indias y del Estranjero,* 12, (1848), pág. 187.
NÚÑEZ DE ARENAS, Bernardo, "Su pensamiento", *El observatorio Pintoresco,* 15 de agosto de 1837, págs. 117-119.
El Observatorio Pintoresco, Madrid, abril-noviembre de 1837.
P. D., "De las novelas en España: *Sab,* novela origial por la Señorita Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda", *El Conservador,* 19 de diciembre de 1841, páginas 11-16.
PASTOR DÍAZ, Nicomedes, "*Poesías* de la Señorita Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda", *El Conservador,* 23 de enero de 1842, págs. 14-18.
Periódico de las Damas, Madrid, 1822.
PITOLLET, Camille, "Les Premiers Essais littéraires de Fernán Caballero: Documents inédits", *Bulletin Hispanique,* 9, (1907), págs. 286-302.
"La poetisa Saffo", *El Semanario Pintoresco Español,* 2° ser. 4, 31 de julio de 1842, pág. 246.
"Por qué lloras, Papá? Grabado, *El Observatorio Pintoresco,* 30 de julio de 1837, pág. 100.
"Prospecto", *El Semanario Pintoresco Español,* 1, 3 de abril de 1836, págs. 1-8.
QUADRADO, José maría, "A Jorge sand-Vindicación", *Revista de Madrid,* 2° serie, 1, (1841), págs.199-211.
RIVAS, Duque de, *Don Álvaro o La fuerza del sino. Lanuza,* ed. Ricardo Navas Ruiz, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
RODRÍGUEZ RUBÍ, Tomás, "*Poesías* de Josefa Massanés", *Revista de Teatros,* 1 de septiembre de 1841, págs. 23-25.
SABATER, Pedro, "La mujer", *El Semanario Pintoresco Español,* 2° ser. 4, (1842), págs.115-116.
SAEZ DE MELGAR, Faustina, *La cruz del olivar,* ed. e introd. Alicia G. Andreu. Boston, Anales Galdosianos, 1980.
SAND, George, *Indiana,* ed. Pierre Salomon, París, Garnier, 1962.
—, *Lélia,* ed. Pierre Reboul, París, Garnier, 1960.

"Una sesión en una asamblea de mujeres", *El jorobado,* 26 de mayo de 1836, págs. 3-4.
SOUZA, José de, Carta a Carolina Coronado, *El Defensor del Bello Sexo,* 19 de octubre de 1845, pág. 46.
VALENCINA, Diego de, ed., *Fernán CabaOllero: Cartas,* Madrid, Sucesores de Hernando, 1919.
WOLLSTONECRAFT, Mary, *A Vindication of the Rights of Women. The Feminist Papers,* ed. Alice S. Rossi, Nueva York, Bantam, 1974, págs. 40-85.

Fuentes secundarias

ABRAMS, Meyer H., "English Romanticism: The Sprit of the Age" Frye, *Romanticism Reconsidered,* págs. 26-72
ALBERT ROBATTO, Matilde, *Rosalía de Castro y la condición femenina,* Madrid, Partenón, 1981.
ALDARACA, Bridget, " 'El ángel del hogar': The Cult of Domesticy in Nineteenth-Century Spain", *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism,* ed. Gabriela Mora and Karen S. Van Hooft, Ypsilanti, Mich., Bilingual Press, 1982, págs. 62-87.
ANDREU, Alicia G., *Galdós y la literatura popular,* Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1982.
ARENAL, Electra, " The Convent as Catalyst for Autonomy: Two Hispanic Nuns of the Seventeenth Century", Beth Millar, *Women ,* págs. 147-183.
ARIÈS, Philippe, *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life,* Trad. R. Baldick, Nueva York, Vintage, 1962.
ARMSTRONG, Nancy, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel,* Nueva York, Oxford University Press, 1987
—, "The Rise of the Domestic Womam.", *The Idelology of Conduct,* ed. Nancy Armstrong and Leonard Tennenhouse, Nueva York, Methuen, 1987, páginas 96-141.
BARBÉRIS, Pierre, *Balzac et le mal du siècle,* vol. 1, París, Gallimard, 1970, 2 vols.
BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe,* vol.1, París, Gallimard, 1949, 2 vols.
BLACO, Carmen, "Por una Interpretación Feminista", *A Nosa Terra,* 1984, páginas 45-48.
BLOOM, Harold, "The Internalization o Quest-Romance.", Bloom, *Romanticism and Consciousness,* págs. 3-23.
—, *The Ringers in the Tower,* Chicago, University of Chicago Press, 1971.
—, ed., *Romanticism and Consciousness,* Nueva York, Norton, 1970.
BUTLER, Marilyn, *Romantics, Rebels and Reactionaries: English Literature and Its Background, 1760-1830,* Oxford, Oxford University Press, 1981.
CALDERA, Ermanno, *Il dramma romantico in Spagna,* Pisa, Universidad de Pisa, 1974.
CAMPO DE ALANGE, María, *Concepción Arenal: 1828-1893. Estudio biográfico documental,* Madrid, Revista de Occidente, 1973
CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María, ed., *Mujer y sociedad en España: 1700-1975,* Madrid, Dirección General de Juventud y Promoción Socio-Cultural, 1982
CARNERO, Guillermo, *Los orígenes del romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber,* Valencia, Universidad de Valencia, 1978.
CASALDUERO, Joaquín, *Espronceda,* Madrid, Gredos, 1961.

CHACEL, Rosa, "Cómo y por qué de la novela", *La lectura es secreta,* Madrid, Júcar, 1989.
CHODOROW, Nancy, *The Reproduction of Motherhood: Psychoanalysis and the Sociology of Gender,* Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1978.
CIXOUS, Hélène, "Castration or Decapitation", trad. Annette Kuhn, *Sings,* 7, (1981), págs. 41-55.
COTARELO y MORI, Emilio, *La Avellaneda y sus obras: Ensayo biográfico y crítico,* Madrid, Tipografía de Archivos, 1930.
COTT, Nancy F., "Passionlessness: An Interpretation of Victorian Sexual Ideology", *Sings,* 4, (1978), págs. 219-233.
CRIADO y DOMÍNGUEZ, Juan P., *Literatas españolas del siglo XIX,* Madrid, Pérez Dubrull, 1889.
DARROW, Margaret H., "French Noblewome and the New Domesticity, 1750-1850.", *Feminist Studies,* 5, (1979), págs. 41-65.
DAVIES, Catherine, *Rosalía de Castro no seu temp,.* Vigo, Galaxia, 1987.
DE MAN, Paul, "The retoric of Temporality.", *Interpretation: Theory an Practice,* ed. Charles S. Singleton, Baltimore, Md., Johns Hopkins University Press, 1969, págs. 173-209.
DESCOLA, Jean, *La vida cotidiana en la España romántica: 1833-1868,* trad Oscar Collazos, Barcelona, Argos, 1984. Primera edición como *La vie quotidienne en Espagne au temps de Carmen,* París, Hachette, 1971.
DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Hechos y figuras del siglo XVIII español,* Madrid, siglo XXI, 1973.
EAGLETON, Terry, *The Rape of Clarissa,* Mineápolis, University of Minnesota Press, 1982.
ECO, Umberto, "Rhetoric and Ideology in Sue's, *Les Mystères de Paris" International Social Science Journal,* 19, (1967), págs. 551-569.
ESCOBAR, José, *Los orígenes de la obra de Larra,* Madrid, Prensa Española, 1973.
ESPRESATI, Carlos González, *La juventud de Amalia Fenollosa, poetisa romántica,* Castellón de la Plana, España, Sociedad castellonense de Cultura, 1965.
FERRERAS, Juan Ignacio, "La novela decimonónica escrita por mujeres.", Mayoral, *Escritoras románticas,* págs. 17-24.
—, *La novela por entregas: 1840-1900,* Madrid, Taurus, 1972.
FONSECA RUIZ, Isabel, "Cartas de Carolina Coronado a Juan Eugenio Hartzenbusch.", *Homenaje a Guillermo Gustavino,* Madrid, Asociación Nacional de Bibliotecarios, 1974, págs. 171-199.
FONTANA, Josep, "Formación del mercado nacional y toma de conciencia de la burguesía", *Cambio económico y actiudes políticas,* Barcelona, Ariel, 1975. págs.13-35.
—, *La quiebra de la monarquía absoluta, 1814-1820,* Barcelona, Ariel, 1971.
FONTANELLA, Lee, "Mystical Diction and Imagery in Gómez de Avellaneda and Carolina Coronado.", *Latin American Literary Review,* 9, (1981), págs. 47-55.
FRYE, Northrup, "The Drunken Boat: The Revolutionary Element in Romanticism.", Frye, *Romanticism Reconsidered,* págs. 1-25.
—, ed., *Romanticism Reconsidered,* Nueva York, Columbia University Press, 1963.
FURST, Lilian, *Romanticism in Perspective,* Londres, Macmillan, 1969.
GALLAGHER, Catherine, y LAQUEUR, Thomas, *The making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century,* Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1987.

GARDINER, Judith Kegan, "Mind Mother: Psychoanalysis and Feminism.", Green and Kahn, págs. 113-145.
GIES, David Thatcher, *Theatre and Politics in Nineteenth-century Spain: Juan de Grimaldi as Impresario and Governement Agent,* Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
GILBERT, Sandra M., y GUBAR, Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination,* New Haven, Conn., Yale University Press, 1979.
GONZÁLEZ PALENCIA, A., *Estudio histórico sobre la censura gubernativa en España 1800-1833,* vol. 2, Madrid, Tipografía de Archivos, 1935, 3 vols.
GREEN, Gayle y KAHN, Coppélia, eds., *Making a Difference: Feminist Literary Criticism,* Londres, Methuen, 1985.
GUERRA CUNNINGHAM, Lucía, "Estrategias femeninas en la elaboración del sujeto romántico en la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda.", *Revista Iberoamericana,* 51, núms. 132-133, (1985), págs. 707-722.
GUTIÉRREZ DE LA SOLANA, Alberto, *"Sab y Francisco:* Paralelo y contraste.", Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda, ed. Gladys Zaldívar y Rosa Martínez de Cabrera, Miami, Fla., Editora Universal, 1981.
GUTWIRTH, Madelyn, *Madame de Staël, Novelist: The Emergence of the Artist as Woman,* Urbana, University of Chicago Press, 1980
HAGSTRUM, Jean H., *Sex and Sensibility: Ideal and Erotic love from Milton to Mozart,* Chicago, University of Chicago Press, 1980.
HARTER, Hugh A., *Gertrudis Gómez de Avellaneda,* Boston, Twayne, 1981.
HARTMAN, Geoffrey H., "Romanticism and 'Anti-Self-Consciousness.'", Bloom, *Romanticism and Conciousness,* págs. 46-56.
HAUSER, Arnold, "A Flight from Reality.", *Romanticism: Problems of Definition, Explanation and Evaluation,* ed. John B. Halsted, Boston, Heath, 1965, páginas 67-76.
HERR, Richard, *The Eighteenth-Century Revolution in Spain,* Princeton, N.J., Princenton University Press, 1958.
HERRERO, Javier, *Fernán Caballero: Un nuevo planteamiento,* Madrid, Gredos, 1963.
HOMANS, Margareth, *Women Writers and Poetic Identity: Dorothy Wordsworth, Emily Brontë, and Emily Dickinson,* Princeton, N.J., Princeton University Press, 1980.
JAMESON, Fredric, *The Political Unconscious: narrative as a Socially Symbolic Act,* Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1981.
JURETSCHKE, Hans, *Origen doctrinal y génesis del romanticismo español,* Madrid, Ateneo, 1954.
KAPLAN, Cora, Introduction, *Aurora Leigh and Others Poems,* por Elizabeth Barrett Browning, Londres, The Women's Press, 1978, págs. 5-36
—, "Pandora's Box: Subjectivity, Class and Sexuality in Socialist Feminist Criticism.", Green and Kahn, págs. 146-176.
KIRPATRICK, Susan, "The Ideology of Costumbrismo.", *Ideologies and Literature,* 2, núm. 7 (1978), págs. 28-44.
KRISTEVA, Julia, "Women's Time.", trad. Alice Jardine y Harry Blake, *Sings* 7, (1981), págs. 13-35.
LAQUEUR, Thomas, "Orgasm, Generation, and the Politics of Reproductive Biology.", Gallagher and Laqueur, págs. 1-42.
LAZO, Raimundo, *Gertrudis Gómez de Avellaneda: La mujer y la poetisa lírica,* Méjico City, Porrúa, 1972.

LEWIS, Thomas E., "Contradictory Explanatory Systems in Espronceda's Poetry: The Social Genesis and Structure of *El Diablo Mundo." Ideologies and Literature* 17, (1983), págs. 11-45.
LLORENS, Vicente, *El romanticismo español: Ideas literarias. Literatura e historia,* Madrid, Castalia, 1979.
LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, María Victoria, "La situación de la mujer a finales del antiguo régimen (1760-1860).", Capel Martínez, págs. 47-107.
MANZANO GARÍAS, Antonio, "Amalia Fenollosa.", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura,* 38, (1962), págs. 38-40.
—, "De una década extremeña y romántica.", *Revista de Estudios Extremeños,* 24, (1969), págs. 1-29.
MARCO, Joaquín, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX,* Madrid, Taurus, 1977.
MARRAST, Robert, *José de Espronceda et son temps: Littérature, société, politique au temps du romanticisme,* París, Klincksieck, 1974.
MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos del dieciocho en España,* Madrid, siglo XXI, 1972.
MAYORAL, Marina, ed., *Escritoras Románticas Españolas,* Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990.
MENHENNET, Alan, *The Romantic Movement,* Londres, Croom Helm, 1981.
MILLER, Beth, "Gertrude the Great: Avellaneda. Nineteenth-Century Feminist.", Beth Miller, *Women,* págs. 201-214.
—, ed., *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols,* Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1983.
MILLER, Nancy K., "Emphasis Added: Plots and Plausibilities in Women's Fiction.", *PMLA,* 96, (1981), págs. 36-48.
MOERS, Ellen, *Literary Women,* Nueva York, Doubleday, 1976.
MONTESINOS, José F., *Fernán Caballero: Ensayo y justificación,* Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1961.
—, Prólogo, *Elia,* por Fernán Caballero, Madrid, Alianza, 1968, págs. 7-25.
MORSE, David, *Perspectives on Romanticism,* Londres Macmillan, 1981.
MUÑOZ DE SAN PEDRO, Miguel, "Carolina Coronado: Notas y papeles inéditos.", *Índices de las Artes y las Letras,* 64, (1953), págs. 1, 21-22.
NAVAS RUIZ, Ricardo, "Discurso feminista y voz femenina: Las poesías de María Josefa Massanés", Marina Mayoral, *Escritoras,* págs. 177-195.
OKIN, Susan Moller, "Women and the Making of the Sentimental Family.", *Philosophy and Public Affairs,* 11, (1981), págs. 65-88.
PERINAT, Adolfo, y MARRADES, María Isabel, *Mujer, prensa y sociedad en España: 1800-1939,* Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1980.
PESCATELLO, Ann M., *Power and Pawn: The Femalle in Iberian Families, Societies and Cultures,* Westport, Conn., Greenwood Press, 1976.
POOVEY, Mary, "My Hideus Progeny: Mary Shelley and the Feminization of Romanticism.", *PMLA,* 95, (1980), págs. 332-347.
—, *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecfraft, Mart Shelley and Jane Austen,* Chicago, University of Chicago Press, 1984.
RAJAN, Tilottama, *Dark Interpreter: The Discourse of Romanticism,* Nueva York, Cornell University Press, 1980.
RODRÍGUEZ, Rodney T., "Continuity and Innovation in the Spanish Novel:1700-1833.", *Studies in Eighteenth-Century Spanish Literature and Romanticism in*

Honor of John Clarkson Dowling, ed.Douglas Barnette y Linda Jane Barnette, Newark, Del., Juan de la Cuesta, 1985, págs. 49-63.
—, "Las dos Españas: Two Aprroaches in the Novel of the 1840s", *Estudios Ibero-americanos*, 4, (1978), págs. 191-203.
RODRÍGUEZ-LUIS, Julio, *"La gaviota,* Fernán Caballero entre romanticismo y realismo.", *Anales Galdosianos*, 8, (1973), págs. 123-136.
ROSIKI LÁZARO, Gloria, "Vicenta Maturana y Gutiérrez: Notas para una bibiografía", Marina Mayoral, *Escritoras*, págs. 131-142.
ROMERO TOBAR, Leandro, *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Ariel, 1976.
RUBIO CREMADES, Enrique, "Análisis de la publicación *El Pensil del Bello Sexo*", Marina Mayoral, *Escritoras*, págs. 95-103.
SANDOVAL, Adolfo de, *Carolina Coronado y su época*, Zaragoza, Librería General, 1929.
SCANLON, Geraldine M., *La polémica feminista en la España contemporánea: 1868-1974*, 2ª ed., Madrid, Akal, 1986.
SCHIEBINGER, Londa, "Skeletons in the Closet: The First Illustrations of the Female Skeleton in Eighteenth-Century Anatomy.", Gallagher y Laqueur, págs. 42-82
SHAW, Donald L., *Historia de la literatura española. El siglo XIX*, Esplugues de LLobregat, España, Ariel, 1973.
SILVERT, Eileen Boyd, *"Lélia* and Feminism", *Yale French Studies*, 62, (1981), págs. 45-66.
SIMON PALMER, María del Carmen, "Escritoras españolas del siglo XIX o el miedo a la marginación.", *Anales de Literatura Española de la Universidad de Alicante*, 2, (1985), págs. 477-490.
—, "Panorama general de las escritoras románticas españolas", Marina Mayoral, *Escritoras*, págs. 9-16.
STEVENS, Shelley, *Rosalía de Castro and the Galician Revival*, Londres, Tamesis Books, Ltd., 1986.
STONE, Lawrence, *The Family, Sex and Marriage in England: 1500-1800*, Nueva York, Harper and Row, 1977.
TALENS, Jenaro, *Romanticism and the Writing of Modernity*, Valencia y Austin, Texas, Fundación Instituto Shakespeare/Studia Hispanica Eds., 1989.
TARRÍO VARELA, Anxo, "Un caso de travestismo (¿ideológico?)-literario en la Compostela de 1841: *El Iris del Bello Sexo*", Marina Mayoral, *Escritoras*, págs. 105-118.
VALIS, Noël M., "Pardo Bazán's *El cisne de Vilamorta* and the Romantic Reader.", *MLN* 101, (1986), págs. 298-324.
VAN DEN BERG, J.H., "The Subject and His Landscape.", Bloom, *Romanticism and Consciousness*, págs. 57-65.
VILARRUBIAS, Felió A., *Noticia de una colección de papeles de José Massanés (1777-1857) y Josefa Massanés de González (1811-1887)*, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, 1966.
WOOLF, Virginia, "Professions for Women.", *Women and Writing*, ed. Michèle Barrett, San Diego, California., Harcourt, Brace, Jovanovich, 1979, págs. 57-63.
ZAVALA, Iris, *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Salamanca, Anaya, 1971.

Índice de nombres

Abrams, Meyer H., 25, 26.
Abeja, imaginería de la, 199-200, 217-218, 224, 270.
Absolutismo, 77-78.
Aguila, imaginería del, 199-200, 206, 218, 224.
Alas, Leopoldo, 272, 273.
Albert Robatto, Matilde, 276.
Alcalá Galiano, Antonio, 54, 55.
Aldaraca, Bridget, 267.
Alemán, Romanticismo, 21 (nota 6), 232, 233.
Alfabetización, 60, 72-76.
Alienación/yo alieado, 24, 27-30, 102, 160.
  Byron, de, 29.
  Coronado, de, 212-213.
  Don Álvaro, en, 113, 115, 117
  feminidad doméstica, frente a la, 33.
  Frankenstein, en, 41.
  Gómez de Avellaneda, en la obra de, 135, 139-140, 145, 157, 180, 183, 186, 187, 188, 269,
  ironía, y la, 29-30.
  Larra, de, 103, 105-106, 106-109.
  mujeres, de las, 40-42, 142, 157, 180, 183, 186-189, 212.
  naturaleza, de la, 27.
  Sand, en la obra de, 41-42.
  Staël, en la obra de, 40-41.
Amar y Borbón, Josefa, 11, 70.
Ambición,
  de las mujeres, 205, 207-208, 241-242, 246, 250, 261-262, 269.
  fuerza destructiva, como, 206, 254.
  identidad femenina, frente a, 205-206.
Amor
  abnegado de la mujer, 161, 163.
  mujer, de la, 63-64, 66-67.
  destino de la mujer, como, 86.
Andreu, Alicia, 66, 78, 271, 79 (nota 7).
Ángel doméstico (ángel del hogar), 18, 63-64, 66, 87, 224-225, 270, 273.
  Arenal cuestiona el ideal de, 260.
  autoexpresión de, 196, 265.
  Böhl defiende el ideal de, 227, 228, 229, 236, 237, 239-240, 241, 242, 244, 246.
  Coronado escribe como, 196, 198-199.
  escritoras defienden el ideal de, 263-266.
  Gómez de Avellaneda sobre, 148, 150-151, 163, 263-264.
  Grassi sobre, 260-261.
  individualidad, carece de, 99.
  intelecto, carece de, 64.
  prensa, en la, 78-79.
  subjetividad romántica, frente a la, 262-263.
Anthony (Dumas), 59-61, 62, 63, 66,

93, 105, 112, 131, 138, 266.
Arco-Hermos, Marqués de, 231-232.
Arenal, Concepción, 73, 74, 259-260.
Arenal, Electa, 242.
Ariès, Philippe, 14.
Armiño, Dolores, 71.
Armiño, Robustiana, 83, 84.
Armstrong, Nancy, 36.
Artista, El, 81, 101, 122.
Ateneo, 94.
Aves, imaginería de las, 177, 178, 179, 184.

Balaguer, Victor, 96, 98.
Balzac, Honoré de, 24, 103-104, 236, 273.
influencia sobre Böhl, 232, 234, 235, 255.
Barbéris, Pierre, 28, 29.
sobre el *mal du siècle,* 103, 104, 105.
Beaumarchais, Pierre-Augustin, 103.
Beauvoir, Simone de, 35, 62.
Biología, describe el destino de la mujer, 16, 17, 18, 267.
Blake, William, 21, 26, 29.
Bloom, Harold, 20, 21, 22, 123.
alienación, sobre la, 27, 106.
yo prometeico, sobre el, 24, 24.
yo trascendente, sobre el, 31, 32.
Böhl von Faber, Cecilia, 71, 227-258.
abnegación de la mujer, sobre la, 240-241.
ambición de la mujer, sobre la, 241, 242.
antifeminista, como, 255.
antiliberal, como, 228, 255.
antirromántica/antiprometeica, como, 228, 232-233, 234.
Artista, en *El,* 81, 227.
conflicto sexo/vocación, 227-228, 229-231, 237, 239.
costumbres, novelas de, 234-236, 244-245, 253-254.
deseo/pasión en la mujer, 233-234, 238-239, 240-241, 247-248.
diferenciación sexual defendida por, 228, 229.
espacio de la mujer, sobre el, 246, 248.
Elia (Véase *Elia)*
familia de Alvarado, La, 232.
francés, escribió en, 225, 230.
gaviota, La (véase, gaviota, La)
ideal del ángel doméstico defendido por, 227-229, 236-238, 239-240, 241, 243, 244, 246.
identidad nacional de, 253, 255.
influencias en, 228, 231.
marginación de, 230-231.
mentor masculino de, 228-229.
modestia como autora de, 232.
novela realista, y la, 235, 237-238.
obra, sobre su propia, 237, 238.
pseudónimo masculino de, 227, 229-230.
vida personal de, 230-231.
Böhl von Faber, Juan Nicolás, 16, 49, 230, 232, 233.
Boris de Ferrant, Natalia, 88.
Buen Tono, El, 73, 74.
Burguesa, ideología, 47-55.
Butler, Marilyn, 23.
Byron, Lord (George Gordon), 23.
alienación, sobre la, 29-30.
Childe harold's Pilgrimage, 25.
Don Juan, 29, 30, 32.
influencia sobre Gómez de Avellaneda, 136, 170, 172.
ironía de, 30, 31, 32.
sentimentalismo de, 32.
subjetividad de la mujer, sobre la, 171.
sujeto hablante masculino, 171.
traducido al español, 170.
yo romántico prometeico, 25.

Caballero, Fernán. Véase Böhl von Faber, Cecilia
Cabrera Heredia, Dolores, 71, 88.
Calderón de la Barca, Pedro, 120.
Calero de los Ríos, Encarnación, 88, 94, 215.
Cambronero, Manuela, 71, 88.
Campo Alange, María, 74.
Cañete, Manuel, 170 (nota 4).
Capitalismo, 15.
Carlos, Don, 49.
defensores de, 52.
Carlos III, 74 (nota 5).
Castillo y Ayesa, José del, 85 (nota 9).
Castro, Rosalía de, 274-276.
Católica, Iglesia, 48, 52-53.
Censura, 52-53, 54, 55.
mentores masculinos, de los, 95, 209.
Cepeda, Ignacio, 133, 134, 135.
Chateaubriand, Françoise-René, 23, 27.
Childe Harold's Pilgrimage (Byron), 25, 170-172.
Cienfuegos, Beatriz de, 70.
Clarissa (Richardson), 19.
Clasismo, 56, 59-60.
Clasicismo, 53-54.
Coleridge, Samuel Taylor, 26, 35.
Conciencia, 32.
de sí, 27.
dividida, 274.
falsa, 274.
irónica, 29-30.
nueva, 52.
pura, 30-31.
romántica, 27.
véase también yo/sujeto/subjetividad
El Conservador, 153.
Constitución de Cádiz, 48, 49.
Constitución de 1812, 48, 49.
Corinne ou l'Italie (de Staël), 39-40, 43, 85, 98, 131, 250.
influencias en las escritoras, 86, 136.
Conflicto sexo/vocación, 67, 90-92, 93.
Böhl, de, 227-228, 229-230, 238, 239.
Coronado, de, 218, 219.
Gómez de Avellaneda, de, 136, 137.
Coronado, Carolina, 45, 47, 71, 83, 183, 184, 195-225.
abeja, imagen de la
"A Claudia", 81.
águila, imagen de la, 199, 206, 218.
"A la amapola", 202, 204.
"A la palma", 195, 207.
"A las nubes", 201, 202.
"A la soledad", 197-198.
"A Lidia", 216-217.
"Al jazmín", 204, 205.
"Al lirio", 205.
ambición, sobre la, 205-206.
"A mi tío, Pedro Romero", 199, 224.
Ángel doméstico, como, 196, 199.
"Cantad, hermosas", 218, 219.
"Cantos de Safo", 214.
"castillo de Salvatierra, El", 220, 223.
censurado/suprimido, 95, 209.
círculo doméstico como prisión, 264.
conflicto sexo/vocación, 218, 219, 222-223, 225.
condición/destino de la mujer, 90, 192, 199, 209, 216-225.
cuestiona el domino masculino, 209, 213.
deseo/pasión de la mujer, 201-202, 205-206, 214, 215.
diferenciación sexual, sobre la, 267, 268.
educación, de, 73-75.
"Flor del agua", 223, 224.
fanal, imagen del, 217.
flores, poemas de, 202, 203-207, 223-225, 269.
frustración de la mujer, sobre la, 69, 70, 72, 73, 74, 89.
"girasol, El", 202, 206.
Hartzenbusch, y, 74, 75, 76, 95, 195, 196, 202, 207, 208, 209, 216, 270.
histórica, poesía de, 219, 220, 221.
influencia de, 87, 88, 89, 91, 92, 215, 228, 273, 275.
influencias sobre, 86, 195, 197, 198, 199, 201, 202, 214-216, 217, 218, 221.
ironía de, 220, 221, 222, 223.
liberalismo, sobre el, 219.
"Libertad", 220, 223.
libertad para las mujeres, sobre la, 221, 222.
"marido verdugo, El", 208.
"Melancolía", 201.
obstáculos con que se encuentran las mujeres, sobre los, 69-70, 76, 82, 89, 90, 91, 94, 200, 209, 218, 219, 223-225, 229, 270.
piloto, El, en, 81.
poemas pastorales de, 197-198, 200, 201-202, 208.
poetas, y otras, 218, 224, 264.
prensa, escribe para la, 84, 195, 196.
rabia en los poemas de, 208.
romanticismo de, 201, 202, 266.

"Rosa bianca" (Rosa Blanca), 211, 213.
"Salto de Leucades, El", 213, 215.
Semanario Pintoresco, El, en, 86, 85 (nota 9).
subjetividad de la mujer, 204-205, 215.
tormenta, imagen de la, 222.
"Último canto", 217, 218, 221.
"Una despedida", 198.
Coronado, Emilio, 200, 201, 216, 217.
Correo de la Moda, El, 81, 260.
Correo de las Damas, El, 78, 82.
Corresponsal, El, 121 (nota 7).
Costumbristas, novelas, 235, 244-245, 254, 255, 256, 257, 258.
Cott, Nancy, 18.
Cruz, Sor Juana Inés de la, 85 (nota 10).
Cuba, 132-133, 148, 152, 167, 168, 183-184.

Darrow, Margaret, 18.
Defensor del Bello Sexo, El, 80, 81, 82, 87, 88, 90.
Derechos de la mujer, 16, 56-57, 58, 83, 90, 91, 131, 266.
Descartes, René
Descola, Jean, 65.
Deseo/pasión/sexualidad
afirmación del yo, como, 180.
alienación causada por, 187-188.
atributo masculino, como, 269.
Böhl ataca, 234, 238-239, 240, 241-242, 247-248, 253, 268.
Coronado sobre, 201-202, 205-206, 214, 248.
Espronceda sobre, 121, 123, 124, 126-127, 128, 129.
exteriorizado, 24.
fragmentador, 180-181.
frustrado/insatisfecho/sublimado, 26, 144-145, 146-147, 178.
Gómez de Avellaneda, 143, 144-145, 146-147, 151, 176-177, 178, 179-180, 181-183, 186-188, 248, 269.
hombre como objeto de, 143.
mariposa representa, la, 178, 181.
mujer, de la (como fuerza peligrosa/antinatural), 36, 37, 63, 66, 178, 179, 180-183, 186-188, 201-204, 205-206, 214-216, 234, 240, 241, 247-248, 253, 269.
mujer como objeto de, 64, 99, 121, 126-127, 128, 129, 176, 242.
mujer carece de, la, 18, 20, 37, 64, 94, 131, 238-239, 268.
mujer se resiste a/es superior a, la, 37, 240, 241-242.
prometeico/romántico, 25, 26, 30, 38, 50, 114, 123, 125, 136, 152, 269.
Destino de la mujer, 89, 90, 92, 189, 196, 199, 209, 216, 225, 226, 263, 264.
amor, relacionado con, 86.
biología, determinado por, 18, 19, 268.
esclavitud, relacionado con, 149, 150, 151.
Desencanto, 104, 160.
Deville, Gustave, 98-99.
Discusión, La, 265.
Domesticidad
autoridad dentro de la, 12-13, 18-19.
entorno de la mujer, como, 57, 63-64.
feminidad relacionada con, 14-15, 17, 18, 33, 45.
subjetividad de la mujer definida por la, 36, 63-64, 66, 69.
(véase Ángel doméstico)
Domínguez Ortiz, Antonio, 65.
Don Álvaro, o la fuerza del sino (Rivas), 101, 111-121, 140, 167, 189.
alienación en, 114-115, 117.
código del honor masculino en, 120-121.
deseo en, 114.
fragmentación íntima en, 114-115, 116, 117, 118.
identidad social en, 112, 113, 116-117, 119-120.
identidad subjetiva en, 113, 114, 115-116, 118.
mujer carece de subjetividad en, 118-120, 121.
muerte en, deseo de, 115-116, 117-119.
otro/objeto en, 117-118.
romanticismo de, 111, 114.

tradición en, ruptura de la, 113, 114.
Don Juan (Byron), 30, 31, 32.
Dos mujeres (Gómez de Avellaneda), 153, 154-164, 168, 234, 263, 276.
alienación en, 157.
ángel doméstico en, ideal del, 163-164.
deseo de trascendencia de las mujeres en, 272.
Corinne, comparada con, 158, 162.
hermandad de mujeres, sobre la, 162-163.
matrimonio atacado en, 154, 155-167, 161.
subjetividad repartida entre los personajes en, 154, 163.
sujeto romántico en, 157, 159-161.
superioridad masculina en, 163-164.
Drama, 53, 71, 101.
Dumas, Alexandre, 60-61, 62, 63, 66, 93, 105, 112, 131, 138, 267
Dupin, Aurore. Véase Sand, George
Durán, Agustín, 53-54, 55, 57, 58, 62.
influencia el romanticismo español, 55, 56.

Eagleton, Terry, 19.
Eco, Umberto, 251 (nota 16).
Educación, 72-75, 78.
Arenal, de, 73.
Coronado, de, 73, 74, 75.
Gómez de Avellaneda, de, 73.
destino de la mujer define la, 74-75.
Elia (Böhl), 232, 233-234, 237-245, 246, 247, 257, 269.
actividad literaria de la mujer en, 239, 240.
abnegación de la mujer en, 240-241.
ambición de la mujer en, 242.
ángel doméstico en, ideal del, 237, 239, 240, 241, 243.
discurso religioso en, 243-244.
inocencia de la mujer en, 238, 239, 240.
mujer definida por la ley machista en, 238, 244.
mujer reprime el deseo en, 240, 241, 242.
Ellas, órgano oficial del sexo femenino, 83.
Elorza, Antonio, 58.
Emancipación, para las mujeres, 60-61, 92, 94, 260, 261-262, 266.
Esclavitud,
Gómez de Avellaneda sobre la, 143, 148, 149, 150, 151, 153.
matrimonio como, el, 132-134, 150-151.
mujeres en la, 90, 144-145, 149, 150.
Escosura, Patricio de la, 101.
Escritoras (las románticas), 11-13, 163, 216-217.
apoyo a las, 94-96.
censuradas, 95, 152, 208, 209, 216, 276.
conflicto sexo / vocación, 67, 90-92, 93, 165, 168, 196, 261-262, 266-271.
conservadoras, como, 262.
crean la tradición romántica femenina, 34-269.
diferenciación sexual, y la, 96-98, 166-167.
ideal del ángel doméstico, sobre el, 264-266.
incentivos para las, 84-89.
inmorales, como, 67, 93-94.
legado de, 260, 268.
mentores masculinos de las, 76, 95-96, 97-99, 209.
obstáculos de las, 67, 69-70, 76, 82, 87, 89, 90, 92, 99, 166, 175, 200, 208-219, 223-225, 228, 270.
poetas, como, 70, 71.
satirizadas, 92.
solidaridad de, 87-89.
Véase Böhl von Faber, Cecilia; Coronado, Carolina; Gómez de Avellaneda, Gertrudis.
Escritores
Véase Espronceda, José de; Larra, Mariano José de; Rivas, duque de

España
absolutismo en, 77-78.
alfabetización en, 70, 72-76.
ciencia en, 48.
derechos de la mujer en, 58, 275.
economía en, 11-12, 48-49.

estructuras políticas en, 48, 49.
ideología burguesa en, 43, 56.
Iglesia Católica en, 48, 52-53, 76, 77.
Ilustración en, 47-48.
imperio colonial, como, 11-12, 48, 133.
influencias de la Revolución francesa en, 48.
liberalismo en, 49, 52, 110.
misoginia en, 93-94.
monarquía en (véase Fernando VII), 48.
nacionalismo en, 54.
revolución en, 104, 270.
romanticismo alemán en, 49, 232.
razón en, 48, 49.
revolución cultural en, 47, 50-52, 58.
segregación de los sexos en, 66.
Español, El, 74, 77, 78.
Espronceda, José de, 101, 121-130, 136, 144, 145, 151, 195, 196, 199, 207, 212.
abeja, imaginería de la, 197, 199.
"A Jarifa en una Orgía", 124-125, 126, 127-128, 140, 160, 185.
"A la noche", 122, 123.
"A una estrella", 124-125, 126-127, 184.
"canción del pirata, La", 122-124.
"Canto a Teresa", 128-130, 186-188.
deseo, sobre el, 121, 123, 126, 127, 128-129, 179.
diablo mundo, El, 124, 125, 159, 165, 180, 217.
dialéctica yo/otro en la poesía de, 124, 125-127.
Gómez de Avellaneda, comparada con, 161, 184, 190.
influencia de, 185, 217, 218, 221, 275.
influencias sobre, 122, 123.
"mendigo, El", 123.
mujer como otro/objeto, sobre la, 121, 126-127, 128-129, 131, 197.
naturaleza, poemas de, 122-123.
Sancho Saldaña, 101.
subjetividad en la poesía de, 126-127, 128-129.
"verdugo, El", 123.
yo prometeico en la poesía de, 121, 122-124, 125.
Esquizofrenia de autoría, 253.

Familia, 14.
Fanal, imaginería del, 217.
Feminidad
alienación, y, 33-34.
ambición, y, 206.
domesticidad identificada con (véase Ángel doméstico), 15, 16, 17, 18, 33-45.
virtudes de, 19, 172, 174, 261-262.
yo romántico, opuesta al, 13, 33, 35-40, 134-137.
Feminismo, 3-4, 255-260, 274, 276.
Fenollosa, Amalia, 71, 82, 83, 88, 89, 94, 96.
Fernando VII, 48-49, 54, 76, 78, 104, 244.
Fernández Camporredondo, Calixto, 96.
Ferreras, Juan Ignacio, 251 (nota 16).
Fígaro. Véase Larra, Mariano José de
Filial, piedad, 234-235, 236, 237.
Flores, poemas de, 202-204-207, 223-224, 269.
Fontanella, Lee, 187.
Fourieristas, 58.
Frankenstein (Mary Shelley), 38, 40-41, 43.
Francés
mal du siècle, 42, 103-104, 106.
narrativas, técnicas, 159.
neoclasicismo, 53.
revolución, 16, 25, 48, 104.
romanticismo (Véase Sand, George; Staël, Madame de), 25, 45, 99, 110, 132, 155.
socialismo utópico, 58-59, 89, 91.
Freud, Sigmund, 21.
Frye, Northrup, 35.
Furst, Lilian, 28-29.

Gaceta de las Mujeres, La, 80-83.
García, Miranda, Vicenta, 71, 76, 82, 83, 86-87, 89, 91, 94, 96, 215.
Garcilaso de la Vega (el Inca), 122, 173.
gaviota, La (Böhl), 229, 231-232, 246-255, 256-257, 270.
ambición de la mujer en, 246, 249, 254.
comparada con otras novelas, 250.
costumbres, como novela de, 235, 254.
conflicto sexo/vocación en, 245, 246, 247, 249.
deseo de la mujer en, 247-248, 253, 269.
heroína como personalidad fragmentada en, 253, 254.
historia de la publicación de, 237.
lugar adecuado para la mujer en, 246, 248.
melodrama en, 251, 252.
valores contradictorios en, 249.
versiones de, dos, 235-236.
Genio, El, 96.
Gies, David, 251 (nota 16).
Gilbert, Sandra, 34, 43, 221, 245, 246, 253 (nota 18).
Gironella, Gervasio, 153.
Gobierno Representativo y Constitucional del Bello Sexo Español, 58.
Goethe, Johann Wolfgang von, 23, 27, 52-53.
Gómez Cádiz de Velasco, Dolores, 83, 90 (nota 14).
Gómez de Avellaneda, Gertrudis, 45, 70, 82, 91, 131-164, 165-193, 197, 213, 230, 249.
"A él", 186-188, 190-191.
"A la poesía", 173-174.
"Al destino", 188-189.
alienación en las obras de, 136, 139-140, 145, 157, 180, 183, 186, 188, 189, 269.
alma superior / mujer sensible, 144, 147, 272.
"Al partir", 167, 168, 176, 188, 192.
"A mi jilguero", 184.
"Amor y orgullo", 180-182, 188, 189, 270.
ángel doméstico, sobre el, 148, 150, 163.
"A una mariposa", 179.
"A un ruiseñor", 178 (nota 7).
autobiografía de, 133-142, 143, 144, 147, 152, 164.
autorrepresentación de, 134, 140.
autorrevelación de, 135.
"cazador, El", 178.
conflicto feminidad / yo romántico, , 136-138.
conflicto sexo / vocación, 136-137, 139-140, 151, 166-167, 168, 175-176, 177.
críticas de su obra
derechos políticos de la mujer, 83.
deseo, sobre el, 143, 152, 176-177, 178-180, 181-183, 186-188, 248, 270.
"Despedida a la Señora Da D. G. C. de V.", 89, 175-176.
destino de la mujer, sobre el, 89, 189, 227, 229.
"día final, El", 192.
diferenciación sexual, sobre la, 26, 132, 149, 168, 190-191.
dirige a grupos literarios, se, 94-165.
dirige a la Virgen María, se, 193.
distancia que separa el deseo de su satisfacción, 144-145, 146-147.
"duendes, imitación de Víctor Hugo, Los", 170.
educación de, 173.
esclavitud, en contra de la, 143, 148, 149, 150, 151, 152, 153.
facultades poéticas de la mujer, 172-175.
heroínas morenas y heroínas rubias, 157.
heroísmo de la mujer, sobre el, 161-163, 164.
identidad social de la mujer, 136-137.
matrimonio, en contra del, 137, 138, 139-140, 144-145, 154, 155-156, 161-162.
nacionalismo cubano de, 132-133.
"En el álbum de una señorita cubana", 183-184.
"En una tarde tempestuosa: Soneto", 190-191.
hoja, imaginería de la, 188-189.
"Imitando una oda de Safo", 179-180.
inferioridad supuesta de la mujer, 176-177.
influencia de, 195, 228, 234, 271, 272, 275.
influencias sobre, 86, 132, 135, 136,

137, 138, 155, 158, 163, 170-174.
"insomnio, El", 170, 178.
ironía de, 188, 189.
Madrid, sobre, 154, 155.
mentor masculino de, 95.
marginación de, 132-133, 151.
metanarración de, 141-142.
misticismo de, 187.
mujer como esclava, sobre la, 89-90.
mujer como objeto, sobre la, 176-177.
mujer y naturaleza, sobre la, 183-184.
novelas de (véase *Dos mujeres; Sab)*
objeto/otro como hombre para, 135.
otro como espejo del yo para, 183, 184-185.
pérdida del yo, sobre la, 192.
poesía filosófica de, 192-193.
poesía religiosa de, 193, 194, 264.
"porqué de la inconstancia, El", 89, 176-177, 179.
prensa, y la, 83, 84, 92, 165.
prometeísmo en las obras de, 147-149.
relaciones entre sujetos, sobre las, 164.
"Romance constestando a otro de una señorita", 174-175.
romanticismo abandonado por, 264-266.
subjetividad fragmentada de, 139-141, 142-144, 144-145, 146-147, 150, 154, 163, 164, 269.
sujeto / objeto alejados en la obra de, 144-145.
superioridad masculina sobre la, 163.
traduce a poetas masculinos, 170-174, 178.
vida personal de, 63, 193.
virtuosismo técnico de, 169-170.
Góngora y Argote, Luis de, 197 (nota 3).
Gonzalo Morón, Fermín, 64, 65, 66, 92.
Grassi, Ángela, 71, 83, 84, 88, 228, 260-261.
Gubar, Susan, 34, 43, 211, 245, 246.
Guerra Cunningham, Lucía, 156 (nota 8).
Gutwirth, Madelyn, 39, 40, 158 (nota 10).
Guzmán y de la Cerda, María, 74 (nota 5).

Hagstrum, Jean H., 19.
Hartman, Geoggrey H., 22, 26.
Hartzenbusch, Juan Eugenio, 69, 71, 92, 95, 97, 192, 222.
censura la poesía de Coronado, 95, 208, 209, 216.
mentor de Böhl, como, 229.
mentor de Coronado, como, 95, 195, 196, 202, 207.
relación epistolar con Coronado, 74, 75-76, 271.
Hauser, Arnold, 31.
Hegel, G. W. F., 24, 31, 121.
Heraldo, El, 84, 232.
Heredia, José María, 132, 133.
Hermandad lírica, Véase Escritoras
Herr, Richard, 47.
Herrero, Javier, 231, 231 (nota 1).
Históricas, novelas, 101.
Historia, 28-29.
relación de la mujer con la, 220-221.
Hoja, imaginería de la, 188-189.
Homans, Margaret, 34.
Hombre
define a la mujer, 19, 57-58, 62, 63, 64, 67, 118-120, 127, 238, 244, 266.
mentor de la escritora, como, 76, 95, 97, 208, 209, 229.
objeto de deseo, como, 143.
otro, como, 117, 118, 135, 215.
subjetividad del, 19, 57-58, 126-127.
superior, como, 18, 163.
violencia de, hacia la mujer, 208.
yo romántico, como, 34, 238.
Horacio, 122, 197-198, 200, 201, 202.
Hore, María Gertrudis, 70.
Hugo, Victor, 169, 170, 111 (nota 5).

Igualdad, para la mujer, 16.
Ilustración, La, 84.
Ilustración de las Damas, La, 83, 90 (nota 14).
Imaginación, romántica, 23, 26, 27, 30, 35, 50, 124, 159, 160.
Individualismo / individuo
liberalismo, en el, 146, 50, 56.
mujer, de la, 16, 69.
mujer carece de, 99.
protestantismo, en el, 14-15.
romanticismo, en el, 20-22.
subjetividad, conforma la, 15, 50, 55.
Inglaterra, 47, 157.
romanticismo en, 25, 26, 54, 101.(véase Blake,William; Byron, Lord; Coleridge, Samuel Taylor; Keats, John; Shelley, Percy Bysshe; Wordsworth, William)
Inocencia, 165, 168, 172, 201, 238-239, 240.
Intimidad, 52-53, 54.
la mujer carece de, 110.
Introspección, 14-15, 20.
Ironía
alienación, y, 30.
Byron, de, 29, 30, 32.
Coronado, de, 220, 221, 222, 223.
Gómez de Avellaneda, de, 188-189.
Larra, de, 62-63.
romántica, 22, 30, 32.

Jameson, Fredric, 13, 24.
Jiménez, Juan Leandro, 76.
Jorobado, El, 58, 92.
Jovellanos, Gaspar Melchor de, 121.

Kaplan, Cora, 20, 271 (nota 8).
Keats, John, 35, 177.
King, Edmund, 49.

Lafayette, Marie-Madeleine de, 241.
Lamartine, Alphonse de, 86, 91, 106, 107, 169, 175, 178, 180, 181.
Laqueur, Thomas, 17, 36, 268.
Larra, Mariano José de, 101-111, 126, 135, 144, 152, 236.
Anthony de Dumas, sobre, 59-62, 63, 67, 94, 105, 131, 138.
comparado con Gómez de Avellaneda, 189-190.
derechos de la mujer, sobre los, 131, 267.
deseo de la mujer, sobre el, 63-64.
desorden social, sobre el, 60-61.
"día de difuntos de 1836, El", 107, 110.
Fígaro, como, 103, 104, 105, 106-108, 109-110.
función de la mujer, sobre la, 63.
"Horas de invierno", 52.
ironía de, 60, 61.
libertad y sus límites, sobre la, 51, 60, 266.
"Literatura", 50-52, 104.
Macías, 99, 102.
Madrid, sobre, 52, 155, (nota 7).
mal du siècle de, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110.
matrimonio, sobre el, 60, 61, 131.
"Mi nombre y mis propósitos", 102.
misoginia de, 110.
mujer, falta de subjetividad e intimidad de la, 110.
nueva literatura y nuevas verdades, sobre las, 50, 52, 54, 55-56.
"nochebuena de 1836, La", 107, 108, 109, 110.
novela de, 101.
revolución cultural, sobre la, 50, 51-52.
romanticismo español, establece el, 102.
sarcasmo de, 60-61.
sátira de, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 110, pág. 132-133 (nota 1).
subjetividad, sobre la, 51, 62-63, 110, 128.
suicidio de, 52, 103, 109.
unidad de política y cultura, sobre la, 56.
yo consciente de, 107, 108.
Larrea, Francisca, 230.
Lazo, Raimundo, 167.
León, Fray Luis de, 197, 198, 201, 267, pág. 64 (nota 5).
León, Rogelia, 71, 88.
Lewis, Thomas, 123.
Liberalismo, 52, 110.
Böhl contra el, 229, 255.
Coronado sobre el, 219.
individualismo, y el, 15, 50, 56.
prejuicios sexuales y clasistas del, 56-58, 59, 62.
romanticismo, y el, 49, 51, 71, 104.
Libertad, 15-16, 51.
Liceos, 94, 165.
Lista, Alberto, 95, 121, 122.
Llorens, Vicente, 111 (nota 5).
López Pelegrín, Juan, 58.

Macías (Larra), 101-102.
Madrazo, Federico de, 101.
Madrid, 52, 154, 155, 155 (nota 7).
Liceo de, 94, 165.
Teatro Príncipe de, 111.
Mal du siècle, 28, 42, 232.
Larra, de, 103, 104-105, 106-107, 108, 109, 110.
Véase Alienación / yo alienado
Manzano Garías, Antonio, 87, 88, 96.
Marginación, 41, 149.
Böhl, de, 230.
Gómez de Avellaneda, de, 132-133, 151.
Véase Alienación / yo alienado
María Cristina, 49.
Mariposa, La, 80.
Marrast, Robert, 54, 122.
Martínez de la Rosa, Francisco, 101, 111.
Martín Gaite, Carmen, 74 (nota 5).
Mariposa, imaginería de la, 179, 181.
Masarnau, Santiago de, 101.
Massanés, Josefa, 70-71, 92, 98, 266.
Coronado, influye a, 195.
críticas a, 93, 165.
emancipación intelectual de la mujer, sobre la, 261-262.
obra de, sobre la, 261, 262-263.
poesía religiosa de, 98.
posición de la mujer, sobre la, 90.
Matrimonio
Dumas sobre el, 60, 61.
esclavitud, como, 132, 150.
Gómez de Avellaneda ataca el, 137, 138, 139-140, 144-145, 151, 154, 155-157, 161-162.
Larra sobre el, 60, 61, 131.
mujer subordinada en, 137, 138, 139.
Sand sobre el, 132, 138.
Marco, Joaquín, 85
Meléndez Valdés, Juan, 122, 173, 201, 212.
"A las flores", 203-204.
Coronado, influye a, 197, 198, 199, 200.
"mediodía, El", 198, 199.
"pensamiento, El", 199.
Melodrama, 251-252.
Mendizábal, Juan Álvarez, 50, 104.
Mendoza, María de, 98.
Menhennet, Alan, 21 (nota 6).
Merimée, Prosper, 111 (nota 5).
Mesonero Romanos, Ramón de, 79.
Miller, Nancy K., 241.
Moda, La, 80.
Moers, Ellen, 85 (nota 11).
Montesinos, José, 232, 233, 234, 247 (nota 14), 251 (nota 15).
Mora, Joaquín de, 49, 235, 236.
Moreno Nartos, Josefa, 83.
Morse, David, 23, 31.
Mujer
alienada, 40-42, 145, 157, 180, 183, 186, 187, 188, 189, 212.
alma sensible, como, 85-86, 97, 99, 143-144, 147, 271, 272.
ambición de, 205, 206-207, 208, 242, 246, 249, 254, 261, 262, 269.
amor abnegado de, 162, 163, 240-241.
ángel, como (véase Ángel, doméstico)
autoridad de, 12-13, 18-19, 267.
compañera del hombre, como, 62, 63, 66.
derechos de la, 16, 56-57.
deseable, 36, 238.
deseo de la, 36, 62-63, 67, 178-179, 180-183, 186-188, 201-204, 205-206, 214-215, 234, 240, 241-242, 247-248, 253, 269.
destino de, 18, 86, 89, 90, 93, 149, 150, 151, 161, 190, 196, 199, 209, 216, 225, 227, 228, 263, 264, 268.
emancipación de la, 58, 60-61, 91, 93, 260, 261-262, 266.
esclava, como, 89.
falta de deseo de la, 18, 20, 37, 64, 94, 131, 238-239, 269.
falta de individualismo en la, 99.
falta de intimidad en la, 110.
falta de prometeísmo en la, 37, 38, 40.
falta de subjetividad en la, 118-120, 121, 127, 128.
flor, como, 223-224.
frustación de la, 69-70, 72, 73, 89.
fuerza civilizadora, como, 36, 97.
función biológica / natural de, 17, 62, 267.
heroísmo de la, 161-162, 163-164.
historia, en la, 220-223.
hombre define a la, el, 57-58, 63, 64, 118-121, 128, 238, 244, 266.
identidad social de, 136-137.
igualdad para la, 16.
individualismo de la, 16, 69.
inferior, como, 17, 63, 64-65, 66, 74, 154, 176-177, 266.
inocencia de la, 165, 168, 172, 201, 238-239, 240.
intelecto de la, 65, 70, 172.
lectoras, como, 70, 72-76, 78, 81, 84.
liberación para la, 221-222.
lugar de la (véase Ángel, doméstico)
manuales de conducta para la, 261.
opresión de la, 209, 216-225, 260.
otro / objeto, como, 26, 34, 62, 63, 64, 67, 99, 121, 126-126, 128-129, 131, 176-177, 197, 213, 242, 275-276.
periódicos para, 78-84.
pura / impura, como, 127, 128, 172.
resistencia al deseo de la, 36-37, 240, 241-242.
romanticismo sobre la, 20, 34, 99, 176-177.
violencia hacia, 208-209.
virtuosa, como, 79, 81, 87, 271.
Musset, Alfred, 28, 177.

Nacionalismo
romanticismo español, del, 54, 56.
Napoleón, Bonaparte, 25, 39, 48, 244.
guerras de, 12, 76.
Narrativa, 23, 43-44, 159, 257.
Naturaleza
alienación de, 27.
armonía de la, 208.
Coronado, poemas sobre la, 197-198, 200, 201-202, 208.
Espronceda sobre la, 122.
otro / femenino, como, 35, 128, 183-184, 202.
romanticismo sobre la, 26, 34-35, 175, 202.
tradición horaciana de la, 201-202.
Neira de Mosquera, Antonio, 236.
Neoclasicismo, 49, 53, 122, 197-198, 199.
Nerval, Gérard de, 31, 192.
Núñez de Arenas, Bernardo, 109 (nota 4).

Oates, Joyce Carol, 253 (nota 18).
Objeto / otro: alienación y, 108, 213.
ave como imagen de, 177, 178.
deseo del, 64, 99, 121, 126-127, 128-129, 143, 176-177, 242.
dialéctica yo / sujeto, 60, 108, 121, 124, 125-127, 128, 146-147.
espejo del yo, como, 183, 184-185.
hombre como, 117, 118, 136, 143, 215.
mujer como, 26, 34, 62, 64, 66, 99, 121, 126, 127, 128-129, 130, 176, 177, 197, 212, 275-276.
naturaleza como, 35, 127, 183.
Observatorio Pintoresco, El, 79.
Okin, Susan Moller, 16.

Pardo Bazán, Emilia, 272, 274, 276.
Pasión. Véase Deseo / pasión / sexualidad
Pastor Díaz, Nicomedes, 96, 101, 164.
P. D., firma (¿?), 153, 154, 236.
Paternalismo, 65.
Patriarcado, 19, 71, 249.
define a la mujer, 238, 244.
Pattmore, Coventry, 18.
Peña, Victoria, 71.
Pensil del Bello Sexo, El, 80, 85, 88, 96.
Periódico de las Damas, 72, 78, 81.
Pérez de Gascuña, Emilia de T. y Alicia, 84.
Pérez Galdós, Benito, 273.
Piloto, El, 81.
"poetisa Safo, La", 85, 86-87.
Poovey, Mary, 37-38, 43.
Prometeísmo / yo prometeico, 24-27.
afeminamiento del, 38-41.
Böhl se opone a, 229, 232, 233, 234, 249, 254-255.
Byron, de, 25, 26, 32.
deseo como base de, 25, 26, 29, 37, 38, 50, 114, 122, 124, 125, 136, 152, 269.

Don Álvaro, en, 117-118.
Espronceda, de, 120-121, 122-124, 125.
feminidad entran en conflicto con, 13, 33, 35-40, 135-137.
Frankenstein, en, 38, 43.
fraudulento, como, 28.
Gómez de Avellaneda, en las obras de, 148-149, 157, 181, 233.
Napoleón como, 24, 39, 43.
de Stäel, de, 39.
Protestante, ética, 15-16.
Protestantismo, 15-16, 31, 48.
Psiquis, La, 80.

Quadrado, José María, 92.

Rajan, Tilottama, 22, 24, 30, 32, 108.
Razón, 48, 49.
Real Academia Española de la Lengua, 264.
Realismo / novela realista, 237, 245, 257, 275.
deseo en, 274.
individualismo en, 272.
yo oprimido en, 272.
yo romántico en, 272-273.
Reboul, Pierre, 42.
Récit, 158.
renacentista, poesía, 197-198, 199.
Relativismo cultural, 53-54.
Revista de Madrid, 92, 153, 154.
Revista de Teatros, 121 (nota 7).
Revolución, 28-29.
cultural, 14-20.
francesa, 16, 25, 48, 104.
España, en, 104, 271.
Rioja, Francisco de, 202-203, 206.
Rivas, duque, 101, 111, 126, 131, 165.
Véase *Don Álvaro, o la fuerza del sino*
Robirosa de Torrens, Josefa, 71.
Rodríguez, Rodney T., 236 (nota 9).
Rodríguez-Luis, Julio, 253, 232 (nota 5), 252 (nota 17).
Rodrígez Rubí, Tomás, 93.
Romanticismo:
estética del, 21.
afeminado, 34.
alemán, 49, 233, 21 (nota 6).
arte y experiencia, sobre el, 22.
aspiraciones de, frustradas (véase *Mal du siècle)*
clasicismo, frente a, 54.
conservadora y nacionalista, 55, 56.
Coronado, de, 202, 234, 266.
deseo en (Véase prometeísmo / yo prometeico, deseo como base de)
diferenciación sexual en, 33, 38, 132, 149.
español, 11-12, 13-14, 47-67, 86, 101-102.
feminidad / ángel doméstico, frente a, 12-13, 33, 35-40, 135-138, 263.
francés, 25, 45, 101, 110, 132, 155. (Véase Sand, George; Staël, Madame de)
Freud comparado con, 21.
Gómez de Avellaneda, de, 132, 135-138, 140-141, 142, 149, 152, 157, 159, 176-177, 179-180, 181, 196, 234, 264, 266.
imaginación en, 22, 25-26, 27, 29, 34, 50, 124, 159.
individualismo en, 20, 50, 53, 56.
inglés, 25, 26, 54, 101. (Véase Byron, Lord; Coleridge, Samuel Taylor; Wordsworth, William)
intimidad como base de, 54.
introspección, como, 20.
ironía en, 22, 29, 30, 32.
liberalismo de, 49-50, 51, 71, 104.
masculina, como, 20, 34, 238.
melancólico, como, 86.
mujeres, sobre las, 20, 34, 99, 176-177.
narrativa en, 257.
naturaleza, sobre la, 26, 35, 175.
novelas realistas, en las, 272.
procesos psicológicos, sobre los, 20.
retractado / desacreditado, 229, 234, 264, 266.
sujeto / yo como centro de, 12, 20-33, 34, 47-67, 102, 142, 144, 150, 159-161, 229, 272.
(Véase Alienación / yo alienado; Prometeísmo / yo prometeico; Yo / sujeto / subjetividad, dividido / fragmentado)
Romero, Pedro, 199, 224.

Rousseau, Jean-Jacques, 17, 134, 135.
Ruiz de Mendoza, Joaquina, 94.

Saavedra, Ángel. Véase Rivas, Duque de.
Sab (Gómez de Avellaneda), 71, 143-153, 156, 162-163, 168, 200, 220, 235, 255, 264, 276.
almas superiores en, 144, 147.
ángel doméstico en, 148, 149.
antiesclavismo en, 142, 148, 149, 150, 151, 152, 153.
condición de la mujer, sobre la, 90, 144-145, 149, 150-151, 263.
crítica del matrimonio en, 144-145.
críticas a, 26, 153-154, 164, 236.
deseo insatisfecho en, 144-145, 146-147.
emoción no racionalizada, 147.
hombre como objeto de deseo en, 143.
marginación en, 151.
opresión social, sobre la, 153.
rebeldía prometeica en, 148-149.
relaciones sujeto / objeto en, 147.
subjetividad repartida entre personajes en, 143, 144, 146-147, 150, 164, 269.
suprimido, 152.
Sabater, Pedro, 63-64, 66, 193.
Saffo, 85.
Safo, 98, 176, 85 (nota 9).
contratradición, como, 84-85.
influye a las escritoras, 84, 86-87, 213-216, 275.
ópera basada en, 85.

Saint Simon, 58.
Sand, George (Aurore Dupin), 81.
alienación, sobre la, 41-42.
alma sensible, como, 85.
considerada inmoral, 85-92.
Consuelo, 250-251.
Indiana, 132, 138, 155, 234.
influye a las escritoras, 45, 84, 86, 132, 138, 155, 235, 275, pág. 85 (nota 10).
Lélia, 41-42, 43-44.
matrimonio, sobre el, 132, 138.
narración utilizada por, 43-44.
reacción ante, 138.
Valentine, 132.
Sátira, 102, 103, 104, 107, 110, pág. 132-133 (nota 1).
Scanlon, Geraldine, 262.
Schiebinger, Londa, 17, 267.
Schlegel, Friedrich, 29, 49.
Scott, Walter, 136.
Semanario Pintoresco, El, 79-80, 86, 85 (nota 9).
Semanario Pintoresco Español, El, 71, 77, 80, 85-86.
Señorita instruída o sea manual del bello sexo, La, 75, 81, 85.
Sentimentalismo, 22, 32.
Sexualidad
ciencia médida sobre la, 268, 267 (nota 7).
Véase Deseo / pasión / sexualidad
Shaw, Donald, 72.
Shelley, Mary, 44.
Frankenstein, 38, 41-42, 42.
Shelley, Percy Bysshe, 26, 32, 177.
Sibyl, 39.
Silvert, Eileen, 42, 44.
Simón Palmer, María del Carmen, 262, 266.
Sinués, Pilar, 88.
Socialismo utópico, 59, 90, 92.
Staël, Madame de (Anne-Louise Necker), 44, 81.
alienación, sobre la, 40-41.
Corinne ou l'Italie, 38-40, 41, 43, 85, 86, 98, 130, 136, 137, 138, 158, 163, 214, 249, pág. 85 (notas 11, 12).
influye a mujeres escritoras, 45, 84, 86, 132, 137, 158, 162, 215, 250, 275, pág. 85 (nota 10).
rivales morenas y rubias en la obra de, 157.
subjetividad de la mujer, 215.
yo prometeico, 39.
Stendhal (Henri-Marie Beyle), 104.
Stone, Lawrence, 14.
Suárez y Romero, Anselmo, 142 (nota 2).
Sujeto. Véase Yo / sujeto / Subjetividad.
Szondi, Peter, 29.

Teresa de Ávila, Santa, 9.

Universidad de Alcalá, 74 (nota 5).

Valis, Noël M., 272.
Van den Berg, J. H., 21.
Virgen María, 192, 193, 268.

Weber, Max, 15.
Wollstonecraft, Mary, 15, 16, 37, 41, 132, 230, 45 (nota 12).
Woolf, Virginia, 18.
Wordsworth, William, 20, 24, 29, 32, 34, 35, 55.

Yo / sujeto / subjetividad
alienado (véase Alienación / yo alienado)
ave, como imagen de, 177-179.
búsqueda del, 30, 32.
cartesiano, pensamiento, 33.
consciente de sí, 107-108, 109.
deseo como afirmación de (Véase Deseo / pasión / sexualidad)
dividido (entre personajes), 142, 143, 146, 147, 164.
dividido / fragmentado, 24, 26, 31-32, 42-43, 113, 116, 140, 142-144, 146, 151, 154, 163, 164, 165-166, 181, 189, 194, 225, 270.
familia, dentro de la, 14.
individualismo como forma, 53, 55.
íntimo, 13, 27, 178.
irónico, 29-30.
liberal de, teoría, 15, 18,
masculino / hombre, como, 18, 57, 118, 121, 127, 239, 244.
mujer, de la, 18, 20, 35, 36, 37-44, 58, 65, 66, 118, 127, 129, 143, 172, 214, 239-245, 272.
mujer carece de, la, 118-120, 121, 127.
mujer comparte el del hombre, 57, 118-121.
no-yo, y el, 21.
oprimido, 271.
otro / objeto, como espejo de, 183, 184-185.
otro / objeto, dialéctica de, 58, 107, 121, 124, 125, 126, 145.
prometeico (véase prometeísmo / yo prometeico)
pérdida / desintegración de, 192.
romántico, 12, 20, 21-22, 24-33, 47-67, 142-143, 144, 149, 156, 161, 229.
revolución cultural afecta a, 13.
silencioso, 178.
trascendente, 32.

Zavala, Iris, 229 (nota 2).
Zorrilla, José, 165.

Índice

Agradecimientos 9

Introducción 11

El yo romántico y el sexo 11
Revolución cultural 13
Subjetividad romántica 19
La tradición romántica femenina 34

1. El liberalismo español y el sujeto romántico 47

La ideología burguesa y el sujeto romántico 47
Las mujeres en el proyecto liberal 56
Subjetividad femenina 62

2. Las escritoras en el periodo romántico 69

El surgimiento de la mujer como lectora 72
La mujer y la expasión de la prensa 76
Las contratradiciones femeninas y la hermandad lírica 84
Respuesta y reacción a las escritoras 91

3. Paradigmas españoles del yo romántico 101

Larra y el *mal du siècle* 102
Don Alvaro: El yo disperso 111
Espronceda y el deseo prometeico 121

4. Feminización del sujeto romántico en la narrativa:
Gómez de Avellaneda 131

Escribiendo el yo para otro: la autobiografía 133
El yo como mujer y esclavo en *Sab* 142
El sujeto femenino en *Dos mujeres* 152

5. Modulando la lira: la poesía de Gómez de Avellaneda 165

La autoridad del sujeto lírico femenino 169
La construcción metafórica del yo 177
La estructura del yo feminizado 180
Los límites del yo romántico 189

6. Flor del agua: La autorrepresentación lírica de Carolina
Coronado 195

Adaptación de una tradición a la persona femenina 197
Más allá de los códigos: el otro yo 207
Reescribiendo la experiencia femenina 216

7. Negación del yo: Cecilia Böhl y *La gaviota* 227

Las fronteras sociales como ataduras dobles 229
Encontrando un lugar en el mundo literario 231
Elia: la fantasía angelical de la negación del yo 238
La elaboración de un anti-yo: Marisalada 246
En el umbral de una nueva era 255

8. Conclusión 259

La formación de una tradición literaria de mujeres
españolas 259
Ideología de la diferenciación sexual 263
La subjetividad femenina y el deseo 268
El legado del sujeto romántico femenino 271

Bibliografía 277

Índice de nombres 285

Colección feminismos

1. *Las Románticas (Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850),* SUSAN KIRKPATRICK.
2. *El infinito singular,* PATRIZIA VIOLI.
3. *Antropología y feminismo* , HENRIETTE L. MOORE.